

Geo Dumirescu
Marin Sorescu
Emil Brumaru
Ion Stratan
Traian T. Coșovei
Emil Botta
Gellu Naum
Ștefan Aug. Doinaș
Radu Stanca
Ion Caraion
Nicolae Labiș
Nichita Stănescu
Ana Blandiana
Cezar Baltag
Leonid Dimov
Mircea Ivănescu
Ileana Mălăncioiu
Mircea Dinescu
Alexandru Mușina
Florin Iaru
Mariana Marin
Mircea Cărtărescu
Romulus Bucur
Ion Mureșan
Liviu Ioan Stoiciu
Nichita Danilov
Cristian Popescu
Simona Popescu
Caius Dobrescu

P O E Z I A R O M Â N Â P O S T B E L I C Ă

metode de lectură, texte, analize,
întrebări, exerciții și teme

coordonatori:

Andrei BODIU, Caius DOBRESCU

Editura Universității "Transilvania" Brașov

2005

Andrei BODIU, Caius DOBRESU (coordonatori)

POEZIA ROMÂNĂ POSTBELICĂ
(METODE DE LECTURĂ, TEXTE, ANALIZE,
ÎNTREBĂRI, EXERCIȚII ȘI TEME)

Editura Universității *Transilvania* din Brașov

POEZIA ROMÂNĂ POSTBELICĂ

(metode de lectură, texte, analize, întrebări, teme și exerciții)

Coordonatori: Andrei BODIU
Caius DOBRESCU

Adresa: 500091 Brașov,
Str. Iuliu Maniu, Nr. 41A
Tel : 0268 - 47 60 50 ; Fax : 0268-47 60 51
E-mail : editura@unitbv.ro



Tipărit la:
Tipografia Universității "Transilvania" din Brașov
Str. Iuliu Maniu, Nr. 41A
tel: 0268 47 60 50 ; fax: 0268 47 60 51

Toate drepturile rezervate

Editură acreditată de CNCIS
Adresa nr. 1615 din 29 mai 2002

Referent științific: Conf. univ. dr. Mihaela GHEORGHE

Tehnoredactare: Gabriela MAILAT
Roxana CIOBANU

Corectură: Andrei BODIU
Georgeta MOARCĂS
Mihai IGNAT

Coperta: Adrian TIMAR

Descriere CIP a Bibliotecii Naționale a României
BODIU, ANDREI

Poezia română interbelică : metode de lectură : texte, analize, întrebări, exerciții și teme / Andrei Bodiu, Caius Dobrescu. – Brașov : Editura Universității "Transilvania", 2006

ISBN 973-635-644-2

I. Dobrescu. Caius

821.135.1.09-1"1945/..."

Prezenta lucrare este rezultatul proiectului *Modele teoretice ale receptării literaturii ca mijl pentru atingerea obiectivelor reformei*, finanțat de CNCIS în anul 2005.

Lucrarea este realizată de un grup de cadre didactice, absolvenți, masteranzi și absolvenți de masterat de la Facultatea de Litere a Universității *Transilvania* din Brașov

Autori:

Master Anca ANDRIESCU (A.A.)
Conf.univ.dr. Andrei BODIU (A.B.)
Asist.univ. drd. Romulus BUCUR (R.B.)
Doctorand Evelina CÂRCIU (E.C.)
Prof.univ.dr. Gheorghe CRĂCIUN (G.C.)
Conf.univ.dr. Caius DOBRESU (C.D.)
Lect.univ.dr. Alina Silvana FELEA (A.S.F.)
Lect.univ.dr. Mihai IGNAT (M.I.)
Lect.univ.drd. Rodica Maria ILIE (R.M.I.)
Conf.univ.dr. Ruxandra IVĂNCESCU (R.I.)
Lect.univ.drd. Adrian LĂCĂTUȘ (A.L.)
Masterand Georgiana MĂRCULESCU (G.MĂR.)
Master Ștefania MIHALACHE (Ș.M.)
Asist.univ.drd. Georgeta MOARCĂS (G.M.)
Prof.univ.dr. Ovidiu MOCEANU (O.M.)
Conf.univ.dr. Alexandru MUȘINA (A.M.)
Masterand Adrian NEGULESCU (A.N.)
Masterand Mihai OPREA (M.O.)
Lect.univ.dr. Virgil PODOABĂ (V.P.)
Master Rucsandra POP (R.P.)

CUPRINS

INTRODUCERE

Andrei BODIU, <i>Firescul de a înțelege un text poetic</i>	9
Gheorghe CRĂCIUN, <i>Cum citim poezia de astăzi ?</i>	11

I. POEZIA TRANZITIVĂ

Gheorghe CRĂCIUN, <i>Ce este poezia tranzitivă ?</i>	27
Geo DUMITRECU, <i>Libertatea de a trage cu pușca</i> (A.S.F.; A.B.)	49
Radu STANCA, <i>Corydon</i> (A.S.F.; A.B.)	52
Nichita STĂNESCU, <i>Altă matematică</i> (M.I.)	55
Nichita STĂNESCU, <i>Lecția despre cub</i> (M.I.)	57
Nichita STĂNESCU, <i>Către Galateea</i> (M.I.)	59
Nichita STĂNESCU, <i>Dezîmblinzirea</i> (M.I.)	61
Nichita STĂNESCU, <i>Sunt</i> (M.I.)	63
Marin SORESCU, <i>Harta</i> (R.M.I.)	67
Marin SORESCU, <i>Jucării</i> (R.M.I.)	70
Marin SORESCU, <i>Don Juan</i> (R.M.I.)	73
Mircea IVĂNESCU, <i>Scenă de interior casnic</i> (R.M.I.)	75
Mircea IVĂNESCU, <i>mopete în atmosfera lăuntrică</i> (A.A.; A.B.)	77
Mircea IVĂNESCU, <i>Înțelepciunea pisicii</i> (R.M.I.)	79

Mircea DINESCU, <i>Biografie săracă</i> (A.S.F.; A.B.)	81
Mircea DINESCU, <i>Hau Hau</i> (A.S.F.; A.B.)	83
Mircea DINESCU, <i>Privighetoarea secolului XX</i> (A.S.F.; A.B.)	85
Mircea CĂRTĂRESCU, <i>Georgica a IV-a</i> (A.B.)	87
Mircea CĂRTĂRESCU, <i>O motocicletă parcată sub stele</i> (A.B.)	89
Mircea CĂRTĂRESCU, <i>Fata de la instrumente musicale</i> (Ș.M.)	91
Florin IARU, <i>De-a Wați ascunselea</i> (A.B.)	95
Florin IARU, <i>Est etica</i> (A.B.)	98
Alexandru MUȘINA, <i>Lecția a șasea. În clasă</i> (A.B.)	100
Alexandru MUȘINA, <i>Lykianos</i> (A.B.)	102
Simona POPESCU, <i>Scrisoare către un băiat</i> (A.B.)	104
Cristian POPESCU, <i>Local familial</i> (A.B.)	105

II. POEZIA EXPLORĂRII

Alexandru MUȘINA, <i>Dimensiunea exploratorie a poeziei moderne</i>	109
Radu STANCA, <i>Buffalo Bill</i> (R.B.)	113
Nichita STĂNESCU, <i>În dulcele stil clasic</i> (R.I.)	116
Nichita STĂNESCU, <i>A cincea elegie -- tentația realului</i> (R.I.)	118
Mircea IVĂNESCU, <i>mopete și ipostazele</i> (R.B.)	120
Leonid DIMOV, <i>Vis cu bufon</i> (R.B.)	121
Emil BRUMARU, <i>Elegie (În magazine cu șobolani bătrâni)</i> (A.L.)	122
Mircea CĂRTĂRESCU, <i>Poema chiuvetei</i> (A.L.)	123

Mircea CĂRTĂRESCU, <i>Levantul</i> (A.L.)	128
Mircea CĂRTĂRESCU, <i>O seară la Operă</i> (R.B.)	130
Alxandru MUȘINA, <i>Budila-Express</i> (R.B.)	139
Romulus BUCUR, <i>cîntecel (de cibernaut)</i> (A.B.)	145
Traian T. COȘOVEI, <i>Sunt și eu un june</i> (A.B.)	147
Ion STRATAN, <i>A doua seară eram cu amicii</i> (A.B.)	149
Caius DOBRESCU, <i>Pisima</i> (R.B.)	151
Liviu Ioan STOICIU, <i>Muzeu transformat în biserică</i> (E.C.)	154

III. POEZIA EXPERIENȚEI REVELATOARE

Virgil PODOABĂ, <i>Descrierea experienței revelatoare</i>	157
Gelu NAUM, <i>Oglinda oarbă</i> (R.P.)	181
Emil BOTTA, <i>Un dor fără sațiu</i> (G.M.)	183
Ion CARAION, <i>Omul profilat pe cer</i> (G.M.)	185
Ion CARAION, <i>Pretutindenii, somnule</i> (G.M.)	189
Ștefan Augustin DOINAȘ, <i>Mistrețul cu colți de argint</i> (A.B.)	192
Nicolae LABIȘ, <i>Moartea căprioarei</i> (A.B.)	195
Nichita STĂNESCU, <i>Poveste sentimentală</i> (O.M.)	198
Nichita STĂNESCU, <i>Trist cântec de dragoste</i> (O.M.)	200
Cezar BALTAG, <i>Isis</i> (O.M.)	202
Ama BLANDIANA, <i>Martorii</i> (O.M.)	204
Ana BLANDIANA, <i>Cîntec</i> (O.M.)	206
Leonid DIMOV, <i>Joi</i> (A.N.; A.B.)	208

Ilcana MĂLĂNCIOIU, <i>Pasărea tăiată</i> (A.N.; A.B.)	211
Mircea DINESCU, <i>Doamne ferește</i> (A.B.)	214
Mircea CĂRTĂRESCU, <i>Ciocnirea</i> (M.O.; A.B.)	216
Alexandru MUȘINA, <i>Cele simple</i> (A.N.; A.B.)	218
Marian MARIN, <i>Destin</i> (G.M.)	221
Nichita DANILOV, <i>Immanuel KANT</i> (G. MĂR.; A.B.)	223
Ion MUREȘAN, <i>Înălțarea la cer</i> (A.A.; A.B.)	225

ÎNCHEIERE

Caius DOBRESCU, <i>Vocația interdisciplinară a studiului poeziei</i>	229
--	-----

INTRODUCERE

FIRESUL DE A ÎNȚELEGE UN TEXT POETIC

Andrei BODIU

M-am întrebat, adesea, de ce românii cu un nivel mediu de educație au un fel de reticență jenată față de poezi și de poezie. Acum vreo trei ani unul dintre disc-jockey brașoveni a făcut o rimă involuntară și a reacționat imediat : “am devenit și poet, Doamne-ferește!”. În majoritatea situațiilor publicul românesc nu acceptă ca firești lectura unui poem sau prezența unui poet. Și asta în timp ce publicul occidental, al Europei Unite, în care ne vom integra cu grăbire, are o atitudine mult mai relaxată în fața poeziei. Lecturile publice de poezie sînt o realitate în orice țară occidentală. Ba mai mult, în Marea Britanie există și tradiția de plăți pentru a-l asculta pe poet. La noi, unde “românul s-a născut poet”, abia în 2005 Uniunea Scriitorilor a început un program de lecturi publice. Problema este că acest program trebuie să creeze niște obiceiuri ceea ce, să recunoaștem, nu e deloc ușor.

De unde această reticență jenată față de poezie, și mai ales față de poezia postbelică? Aș spune că responsabilitatea școlii este, în această situație, majoră. Vreau să spun că școala, mai ales liceul, nu deschideau, de multe ori, un gust real pentru poezie. Constat, mai ales în anii din urmă, că lecturând poezie contemporană, chiar dintre cea mai nouă, în fața studenților de anul I la seminarul introductiv de literatură română, că există elemente care ar putea aduce o mutație considerabilă.

Aș spune că reticența jenată în fața poeziei se naște în momentul în care elevul nu înțelege textul. Ca să rămân tot în sfera exemplurilor îmi amintesc cum un vecin îl dădea pildă pe profesorul lui de limba română care, întrebat de un elev al său mai curios, “ce a vrut să spună Arghezi în poezia X?”, a răspuns “dacă ai ști tu ce-a vrut să spună Arghezi...” Între poezie și publicul ei potențial, care ar putea fi, nu mă iluzionez, în orice caz mai mare decât e acum, se așează o barieră de netrecut, neînțelegerea textului.

În ce privește poezia contemporană această ruptură de public este greu explicabilă mai ales că, mare parte dintre poezii postbelici doresc să se facă înțeleși, nu neînțeleși.

Tocmai pentru această posibilă și necesară înțelegere a poeziei pledează toată această cercetare complexă care se adresează în primul rând profesorilor și elevilor de liceu, dar și studenților și universitarilor preocupați de modificările modului de a preda literatura.

Textele cuprinse au fost selectate pentru că există, toate, în manualele de limba și literatura română aprobate de Ministerul Educației și Cercetării.

Modalitățile de lectură propuse de colegii mei Gheorghe Crăciun, Alexandru Mușina și Virgil Podoabă oferă, toate, căi de acces spre înțelegerea poeziei românești postbelice. Însotite de texte și analize la autorii cuprinși în programa școlară, aceste perspective de lectură pledează nu doar pentru frumusețea poeziei dar și pentru înțelegerea ei ca artă ce sondează profund în ființa omenească, în rațiunea și sensibilitatea ei.

Ceea ce colegii noștri și toți cei interesați întâlnesc în rezultatele acestei cercetări îndelungate, nu este o colecție de comentarii pe care elevii să le înghită pe nemestecate. Metodele de lectură, analizele făcute de profesorii și masteranzii de la Facultatea de Litere a Universității “Transilvania” niciodată reunite și gândite într-un astfel de mod, sînt mai degrabă provocări de a citi textul poetic și de a-l înțelege, într-o variantă. Că este așa, pledează numărul mare de întrebări, exerciții și teme pe care îl propunem, într-un efort de a conjuga metodele de lectură a textului cu elementele moderne ale didacticii. Majoritatea

exercițiilor și temelor pornesc de la punerea în operă a ceea ce didactica modernă, nu în ultimul rând cea românească, și mă refer aici la consistentele lucrări ale Alinei Pamfil sau ale lui Matei Cerkez, neșteie abordare comunicativă.

Ideea coordonatorilor acestei lucrări a fost aceea că nicăieri aplicarea abordării comunicative nu pare mai potrivită ca în cazul poeziei române postbelice. Dezvoltarea unui model comunicativ-funcțional a urmărit să fructifice nu numai extraordinara expresivitate a poemelor puse în discuție, ci și o serie de alte elemente care să conjuge experiența poetică și experiența socială. Și din acest punct de vedere ne aflăm în fața unui proiect care deschide căi, inovează, propune o abordare a poeziei postbelice cum nu s-a mai produs până azi. Adecvarea a cum citim, ce citim și de ce să citim este, credem, menită să sublinieze că poezia poate avea o forță extraordinară de impact.

Am încercat, prin această cercetare, să împăcăm două tendințe concurente de studiu a literaturii : cea estetică și cea culturală. Prima tendință se regăsește în însăși opțiunea autorilor pentru comentarea textelor poetice deja selectate de curriculum și de manualele alternative. În al doilea rând, toate metodele de abordare a textului poetic: tranzitivă, a explorării, a experienței revelatoare sînt căi care includ ideea de estetic. La fel secvența analitică, cea referitoare la întrebări, exerciții și la teme.

A doua tendință, cea culturală, ține seama de faptul că textul poetic nu are doar valoare în sine. El are și o semnificație mai largă, și funcții multiple. Prin întregul organism al cercetării am încercat să punem în lumină complexitatea poeziei române postbelice.

Ca profesor în mediul universitar am observat că există, în foarte multe cazuri, o profundă necunoaștere a sistemului criminal pe care l-a reprezentat comunismul. Studenții nu cunosc istoria recentă a țării lor, ceea ce este nu numai trist dar și extrem de periculos. Mă gândesc la faptul că radicalismul propriu tinereții poate oricând, dacă nu e temperat de cunoaștere, îmbrăca formele extremismului. Întrebarea este cum poate și dacă poate un text poetic să vorbească despre lumea totalitară. Or, toate textele analizate au legătură cu comunismul. Nu în sensul în care, tranșant fals s-a spus, ele nu valorează nimic pentru că sînt "tarate" de frica poetului față de sistem, ci tocmai pentru că exprimă afirmativ sau critic valori pe care totalitarismul le-a renegat: libertatea individuală și de creație, solidaritatea, dreptatea, demnitatea și multe altele. Pe fondul tot mai agresiv al intenției regimului comunist de a crea "omul nou", autentic robot supus dictaturii, poezia postbelică română a afirmat, polemic, valorile etern umane, diversitatea și frumusețea lor. De aceea, evidențierea dimensiunii etice pe care o propune cercetarea este nu numai legitimă ci și necesară. Ea se regăsește cu precădere în temele propuse, foarte multe dintre ele fiind deschise ideii de dezbatere, de muncă în grup. Am considerat că dezbaterea etică în jurul poemelor propuse de curriculum este un extraordinar prilej de a actualiza nu doar o perioadă tragică din istoria României, dar și o modalitate de a-i reapropia pe elevi de poezie, de sensurile ei, de faptul că poezia este o artă care poate fi înțeleasă.

Prin modul deschis în care am conceput analizele, care sînt de fapt puncte de pornire în înțelegerea textului poetic, dar și prin noutatea temelor am pus accent pe ideea de creativitate. Și în acest sens suntem în acord deplin cu noua viziune asupra învățării propusă de noile programe școlare. A citi și a înțelege poezia română postbelică poate însemna și o deschidere către forme ale creativității dintre cele mai diverse. A încerca, de exemplu, să imiți stilul unui poet poate fi, chiar în cazul eșecului, o excelentă formă de a-i înțelege versurile și de a te familiariza cu ele.

Ceea ce echipa de cercetători a Facultății de Litere a Universității "Transilvania" a realizat, sperăm, prin acest proiect finanțat de Consiliul Național pentru Cercetare Științifică în Învățământul Superior are, credem, o utilitate în planul înțelegerii poeziei și conectării ei firești la viața socială. În plus, ceea ce ne dorim este să demonstrăm că există un firesc al receptării poeziei care poate face ca publicul român tânăr să nu mai simtă înaintea ei ceea ce numeam, la început, reticență jenată.

CUM CITIM POEZIA DE ASTĂZI?

Gheorghe CRĂCIUN

I

Lectura poeziei care se scrie astăzi în lume ridică o mulțime de dificultăți. Cea mai importantă dintre acestea e de ordin aplicativ. Contactul cu un text poetic nu prevede și modul în care el trebuie să fie citit. Or, istoria poeziei moderne este istoria limbajelor și idiomurilor sale, ceea ce pretinde din partea cititorului o deosebită capacitate adaptativă, la care nu se poate ajunge decât printr-o bogată experiență de lectură. Întrebarea care se pune imediat e aceasta: cum pot fi diferențiate limbajele poeziei, pentru a nu cădea în eroarea unei lecturi impropii?

În școală, în cazul cititorului tânăr, aflat în plin proces de formare intelectuală și estetică, apropierea de textul poetic – urmată în mod obișnuit și de o minimă operație de interpretare – e cu atât mai dificilă cu cât subiectul implicat în actul lecturii nu știe întotdeauna cum să utilizeze eficient cunoștințele teoretice pe care le deține. Există texte poetice în raport cu care noțiunile noastre curente de stilistică și prozodie se dovedesc de multe ori inadecvate. În comparație cu ceea ce se scria în prima jumătate a secolului trecut, fața poeziei de astăzi e mult schimbată iar mijloacele retorice de analiză pe care le avem la îndemână par nu o dată fie anacronice, fie precare și insuficiente. În cazul poeziei minimaliste, directe, demetaforizate, caracterizate printr-un grad redus de poeticitate semantică, aceste mijloace par să lipsească cu totul.

Inclusiv operația de separare a poeticului de acele elemente de conținut și limbaj care nu au această calitate nu e deloc ușoară. Experiența ne arată că un cititor oarecare de poezie poate să distingă cu ușurință un text poetic de unul non-poetic, pentru că – potrivit minimei educații literare pe care o deține orice individ trecut prin școală – în conștiința sa limbajul poeziei se caracterizează printr-o specificitate aparte, marcată de prezența versului și a așa-numitelor “figuri de stil”. Cît privește situația în care acest limbaj nu mai respectă canoanele versului și ale ritmului prozodic și se apropie de limbajul prozei, aici este evident că același cititor are senzația confruntării cu o realizare diferită de vorbirea obișnuită în primul rînd datorită modului special al dispunerii textului în pagină, cum se întîmplă cu textul de mai jos:

“Depinzi de doza zilnică
sau de sentimentul că ți-ai făcut bine treaba
și faci zilnic aceleași drumuri,
deși te-ai săturat de toate astea –
ori poate că ai ales o viață dură, palpitînd subteran
degeaba
simți că nu mai poți să schimbi nimic și că totul
ar fi doar o altă trădare
cu fiecare decizie pe care o iei
te prinzi mai rău în decizia tragică
a orașului în care soarele nu se ivește cu anii.”

(Claudiu Komartin, *Incizie*)

La aspectul formal al textului se adaugă imediat elementele de conținut (sentimente, atitudini, stări etc.) pe care cititorul le consideră niște mărci caracteristice atitudinii lirice. Este evident pentru toată lumea că înainte de a fi un gen, poezia e o formă. În ultimă instanță, sentimentul de siguranță estetică al cititorul – acela că textul pe care el îl are în față este un text poetic și nu altceva – e garantat de conștiința sa, manifestată în act, că poezia e un alt limbaj, străin de limbajul obișnuit.

Partea complicată a lucrurilor începe din momentul în care se pune întrebarea care sînt trăsăturile acestui limbaj. La acest nivel, trebuie să aducem în discuție două viziuni teoretice diferite, curente în abordarea critică: pe de o parte putem privi poezia în totalitatea sa ca pe o expresie a unui limbaj unitar și prea puțin variabil de-a lungul timpului, pe de alta, putem lua în considerație ipoteza mai multor tipuri de limbaje poetice, diferite de la o epocă la alta, cu granițe istorice precise.

Dacă optăm pentru ultima viziune, atunci - în mare privind lucrurile - ne vom afla în fața a două tipuri fundamentale de poezie: poezia tradițională și poezia modernă. Primul tip (ilustrat de clasicism și romantism, adică de poeți precum La Fontaine, Alfred de Musset, Victor Hugo, Grigore Alexandrescu, Alecsandri, Eminescu ș.a.) corespunde poeziei versificate, prozodice, și se manifestă printr-un discurs închis, previzibil, uniliniar, conservator, ordonat (ceea ce permite existența unor specii și forme distincte). Cel de-al doilea tip (specific simbolismului și modernismului, adică unor poeți ca Rimbaud, Verlaine, Saint-John Perse, Bacovia, Ilarie Voronca, Blaga ș. a.) se bazează mai mult pe ritmuri psihice sau sintactice și e deschis, dispersiv, obsedat de noutate, tensionat, exploziv, dificil de încadrat în tipare preexistente. Acesta din urmă e și tipul de poezie care ne interesează în considerațiile ce vor urma. Vom vedea însă că poezia modernă formează, la rîndul ei, un peisaj variat și complex, deloc scutit de paradoxuri și manifestări deviante de la modelul general. Astăzi încă, la mai bine de un secol și jumătate de la primele ei manifestări, această poezie se dovedește un spațiu lingvistic de o extraordinară diversitate, ce provoacă deruta și inhibiția. Oricît de răbdător și bine intenționat s-ar dovedi cititorul care intră în contact cu limbajul poeziei moderne, el va descoperi că îi este aproape imposibil să spună cu exactitate care sînt elementele esențiale ale acestui limbaj.

Specialiștii domeniului, criticii și teoreticienii literari, nu se află într-o situație mult diferită. Nici ei nu sînt scutiți de dileme, opiniile lor nu sînt întotdeauna convergente. Ceea ce e însă simptomatic în cercetările dedicate poeziei moderne e faptul că acestea sînt subsumate unei metafizici a profunzimii și a valorilor absolute – nu întotdeauna justificate de concretul textelor –, care-l obligă pe cititor să depășească temporalitatea reală a fenomenului poetic și să se aventureze în căutarea substraturilor simbolice, transcontingente ale semnificației. Ideea de la care pornește acest tip de demers critic e aceea că poezia una spune și alta arată, discursul poetic fiind de fapt un înveliș verbal particular, neobișnuit sub care se ascund – precum perla în scoică – sensuri la care nu se poate ajunge decît în urma unui atent proces de interpretare hermeneutică. În aceste condiții, cel puțin două întrebări apar de la sine: există o esență, o sumă de invariante atemporale ale modului lingvistic (și ontologic) aparte în care se constituie substanța poeziei? Este, pe de altă parte, limbajul poeziei moderne un fenomen implacabil de deformare semantică și abstragere de la normele limbajului instrumental?

Ținînd seama de ceea ce știm din școală, prima tentație ar fi aceea a unor răspunsuri afirmative. Lucrurile nu sînt însă chiar atît de simple. Pe lîngă poezia simbolurilor, a stărilor metafizice și a temelor grave, arhetipale, există și o altă poezie – dominantă în momentul de față, în lume și deopotrivă în literatura noastră –, prea puțin interesată de metaforă și metaforizare, foarte apropiată de cotidian și întîmplările mici, aparent insignifiante ale vieții și care încearcă să-l transforme pe cititor într-un partener de dialog. Puși în fața unor “versuri” precum cele de mai jos, prima noastră reacție e una de perplexitate:

“Plouă intens la Milano / și bem / de două ore, / aceeași cafea. / Și viața e numai / această miraculoasă închisoare / pe care o văd, o simt și o găsesc, / în fiecare clipă, / mereu mai frumoasă, / mereu mai pură? / Îmi vorbești despre micul tău sat / din România, / despre prietenii noștri comuni / și ai vrea să pleci în America, / fără să știi / că nu se poate pleca niciodată / în nici o parte a lumii: / sîntem români / și avem încă, / poate vom avea întotdeauna, / confuza iluzie / că sufletul există / și că va aduce într-o zi / pe Pămînt / mulțumirea / și fericirea. / Iată totul. / Ne rămîne doar să ne imaginăm foarte frumoasă / moartea, / întocmai ca mult așteptata cucerire / a paradisului, / și să sperăm / că poate / nu toți oamenii / sînt români. (Augustin Pop, *Sîntem români*)”

Sentimentul că textul acesta vrea să spună altceva decît spune și că el e construit cu ajutorul unor mijloace diferite de cele ale rostirii uzuale se manifestă cu o înfîmă convingere. Evident, simțim că în această secvență verbală lucrurile nu sînt tocmai în ordine, adică în ordinea comună a exprimării perisabile, cotidiene și că rîndurile pe care le citim – chiar dacă ele par niște notații în proză dispuse într-o formă tipografică particulară – conțin o tensiune de o natură specială (să-i spunem, totuși, “estetică”), care le transcende. Dar ce fel de poezie e aceasta? Nu reprezintă ea o simplă colecție de banalități prea puțin interesante pentru cititor?

Nu tocmai și vom vedea imediat de ce. Textul lui Augustin Pop a fost scris în ultimul deceniu al secolului trecut, într-o perioadă cînd poezia românească trecea printr-un amplu proces de “scuturare de podoabe”, părăsind metafizica rigidă a TEMELOR MARI ȘI CONECTÎNDU-SE LA imediat, în speranța stabilirii unor relații directe cu cititorul și universul său cotidian de valori morale, sociale, politice etc. Este de reținut faptul că acest nou tip de discurs poetic productiv și în prezent are în spate o tradiție deloc nesemnificativă (Tristan Tzara, Geo Bogza, Camil Petrescu, cu textele din ciclul *Transcendentalia*, G. Bacovia, în ultimele sale volume, Geo Dumitrescu ș. a.), în succesiunea căreia se situează poeți dintre cei mai diferiți, aparținînd unor generații distincte. În momentul de față, pot fi încadrați în această direcție care urmărește o cît mai mare apropiere a poeziei de limbajul prozei și de orizonturile vieții de zi cu zi poeți precum: Mircea Ivănescu, Marin Sorescu, A. E. Baconsky, Petre Stoica, Victor Felea, Alexandru Mușina, Cristian Popescu, Romulus Bucur, Augustin Pop, Simona Popescu, Andrei Bodiș, Ioan Es. Pop, Lucian Vasilescu și alții mai tineri, precum Claudiu Komartin, Ruxandra Novac, Dan Sociu ș. a.

Această deplasare a limbajului poeziei înspre granițele rostirii denotative reprezintă un simptom pe care nu-l putem trece cu vederea și el nu caracterizează doar poezia românească. Am putea de pildă recurge, pentru a ilustra acest tip de text poetic care pare să refuze mijloacele devierii lingvistice și ale metaforizării, la un exemplu ce aparține deja tradiției modernității europene și care se găsește chiar la începutul poemului *Patru cvartete* (1943) de T.S.Eliot:

“Timpul prezent și timpul trecut / Sînt poate amîndouă prezente în timpul viitor, / Iar timpul viitor cuprins în timpul trecut. / Dacă orice timp este veșnic prezent / Orice timp e de nemîntuit. / Ce ar fi fost să fie e o abstracție / Eternă posibilitate rămînînd / Numai într-o lume a speculației.”

Propozițiile de mai sus par desprinse dintr-o lucrare de filosofie pe tema timpului. Și totuși, în realitatea textului din care fac parte, ele nu au statutul unor simple aserțiuni logice, ci valoarea unor versuri pe care T.S. Eliot le-a scris deliberat astfel, urmărind să propună, prin conținutul și aspectul lor, un nou mod de a fi al limbajului poetic. Marele poet englez știa prea

bine unde voia să ajungă, pentru că – după propria sa mărturisire – prin această modalitate inedită de discurs el urmărea să se desprindă de lirica tradițională și să ajungă la “o poezie care să fie poezie în esență, fără nimic poetic, poezia dezvoltându-se goală, cu oasele goale – sau o poezie atât de transparentă încât nu am mai vedea poezia ci doar ceea ce trebuie să vedem cu ajutorul poeziei, o poezie atât de transparentă, încât, citind-o, am fi atenți la ceea ce arată poemul și nu la poezie”¹.

După cum putem constata, pentru T.S. Eliot esența poeziei constă în altceva decât sîntem de obicei înclinați să credem, ea este legată direct de transparența limbajului. Potrivit dezideratelor de mai sus, poezia ar trebui să se confunde cu caracterul său referențial, la care nu se poate ajunge decât printr-un discurs din care ambiguitatea, opacitatea rostirii au fost eliminate. Pe Eliot nu-l mai interesează nici metafora, nici muzica interioară a versului, nici spațiul irealității metafizice, el preferă să vorbească despre timp așa cum ar face-o un filosof care crede că are ceva de spus despre lumea existentă. E tot ce poate fi mai contrar poeziei simboliste care – după părerea cvasiunanimă a specialiștilor – stă la baza întregii poezii moderne.

II

Poezia, mai precis limbajul poetic ca atare, a constituit multă vreme obsesia fundamentală a stilisticii și teoriei literare. Astăzi încă, limbajul poetic e un obiect de reflecție ce nu pare să-și fi epuizat implicațiile problematizante și nici să-și fi depășit punctele nevralgice, mai ales în ce privește lirica modernă. Faptul acesta nu este foarte vizibil în școală, în felul în care e abordată poezia secolului XX de către autorii manualelor de literatură română, majoritatea dintre ei cantonați în modele simplificatoare. Prin modul lor de a prezenta lucrurile acești autori dovedesc o viziune destul de conformistă și oarecum revolută – în care noua poezie a zilelor noastre nu-și prea găsește locul –, îndatorată unor modele interpretative parțialiste precum cele susținute de Marcel Raymond, Hugo Friedrich, Carlos Bousoño, Gérard Genette ș.a.

E de notat faptul că pentru acești specialiști poezia este literatura în varianta sa cea mai pură (în sensul de intransitivă) iar stabilirea datelor inconfundabile ale poeticului pare singura cale de acces către statul metacontingent al creației lirice. Nu este însă foarte sigur că “intransitivitatea” poeziei moderne, starea ei de limbaj autonom, închis în sine, reprezintă o trăsătură metafizică, atemporală, de factură orfică. Intransitivitatea se poate dovedi, la o privire atentă, o simplă calitate formală a discursului, pe care o putem identifica și în textele legate de cel mai strict cotidian, lipsite de o transcendență a mesajului și ilustrînd așa-numita “poetică a anti-poeticului”, în care metafora și procedeele semantice înrudite cu aceasta nu mai joacă un rol esențial. Așa cum arată criticul american Jonathan Culler: “Faptul că un text este un poem nu este în mod necesar rezultatul proprietăților sale lingvistice...”².

Prin urmare, limbajul unei poezii nu trebuie să fie în mod necesar un limbaj împodobit, diferit de limbajul ca atare. Dar această convingere pozitivistă – la care s-a ajuns și datorită metamorfozelor prin care a trecut poezia ultimei sute de ani - e de dată destul de recentă. În realitate, așa cum bine știm, de-a lungul timpului poezia a fost echivalată cu metafora și celelalte figuri de stil consacrate (comparația, metonimia, alegoria, personificarea etc.). Tocmai specificul său semantic a constituit elementul esențial al discuției.

¹ Apud Serge Fauchereau – *Introducere în poezia americană modernă*, București, Ed. Minerva, 1974, p. 67.

² Jonathan Culler – *Poetics of the Lyric*, în *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1994, first published 1975, p. 162.

Soluția definirii limbajului poeziei ca abatere de la norma vorbirii cotidiene a fost oferită încă de Aristotel. În legătură cu cuvintele ce apar într-un discurs de factură poetică (e adevărat, în varianta sa dramatică, dar asta nu schimbă cu nimic datele problemei) în capitolul XXII al *Poeticii* se spun următoarele: "...faptul de a fi altceva decât vorbirea comună – depărtate de înfățișarea lor normală – are într-adevăr darul să înlăture banalitatea"³. Ulterior, în secolul I al erei noastre, Quintilian va sesiza – în prelungirea observațiilor filosofului stagirit – că aceste cuvinte "anormale" sunt, de fapt, niște "figuri", adică "moduri de a vorbi care se îndepărtează de la modul natural și obișnuit"⁴.

Ideea aceasta a limbajului poeziei ca formă "depărtată" de înfățișarea uzuală a vorbirii, ca sistem particular de semne lingvistice a făcut școală cu precădere în secolul XX, grație lui Paul Valéry, unul dintre cei mai importanți poeți moderni europeni. Am văzut însă că un alt mare poet modern, T. S. Eliot, pune accent pe transparența poeziei, privind cu neîncredere caracterul ei metaforic și simbolic. Abaterea, devierea, distanțarea față de codul normal al limbii și al judecății logice constituie o realitate a poeziei, dar nu și o calitate absolută a limbajului poetic. Dacă este incontestabil că poezia nu se constituie în câmpul nediferențiat, perisabil și utilitar, al limbajului străzii și al casei, asta nu înseamnă că limbajul poetic ar aparține unui fel de "esperanto" al exprimării, că formele lui de manifestare se instituie în afara oricăror legături cu sistemele de comunicare lingvistică ale vieții practice.

Peisajul literaturii actuale ne îndreptățește să afirmăm că poezia este o "artă a cuvântului" dar nu neapărat și nu întotdeauna doar o artă a modificării cuvintelor și a redistribuirii raporturilor lor lineare în structuri plurisemnificante. Poeticul poate fi generat și de știința transportării acestor cuvinte uzuale, cu toată insignifianța și banalitatea lor, din sfera contingentă a simplei valori de întrebuintare în sfera esteticului. Același T.S. Eliot observa în-un eseu că "poezia nu trebuie să se depărteze prea mult de limba de toate zilele pe care o vorbim și o auzim. Fie că poezia e tonică sau silabică, cu sau fără rimă, cu forme fixe sau liberă, nu-și poate permite să piardă contactul cu schimbările vorbirii curente"⁵. Iată o afirmație la care ar fi subscris și mulți alți poeți americani și europeni din secolul trecut, foarte diferiți unul de altul, precum Robert Frost, Bertolt Brecht, William Carlos Williams, Fernando Pessoa, Francis Ponge, E.E.Cummings, Cesare Pavese, Kavafis, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Andrei Voznesenski, Nicanor Parra ș.a., care cu greu își pot găsi un loc în conceptul de "modernism poetic", așa cum îl înțelegem astăzi.

Opera acestor poeți e în măsură să demonstreze că poezia nu înseamnă exclusiv metaforă și edificarea unui limbaj încifrat, inaccesibil profanilor, ci și un mod de a vorbi pe înțelesul cât mai multor oameni. Simplificarea discursului, transparența mesajului reprezintă în cazul unora dintre ei obiective urmărite programatic. Diferențele dintre un poet și altul sînt însă evidente. Gradul de deformare a limbajului obișnuit, natura și calitatea acestei deformări, păstrarea sau abolirea aceluia spațiu semantic în care expresia artistică poate coincide cu aspectele comunicării referențiale sînt indicii importante pentru determinarea unor subtipuri ale limbajului poetic modern. De reținut e faptul că tocmai modul de prelucrare a limbajului referențial este acela care determină caracterul transparent (direct) sau opac (simbolic) al mesajului estetic.

Din păcate, teoreticienii literari s-au ocupat în prea mică măsură de această poezie care se apropie de vorbirea de zi cu zi și de limbajul prozei și care se distinge în primul rând prin

Aristotel – *Poetica*, București, Ed. Academiei. 1965, p. 85.

Apud "Grupul μ" – *Retorica generală*, București, Ed. Univers, 1974, p.16.

T.S.Eliot – *Muzica poeziei*, în "Eseuri", București. Ed. Univers, 1974, p. 35.

caracterul ei direct, lipsit de sofisticări stilistice. Totuși, Welles și Warren, autorii celebrului tratat de *Teoria literaturii*, publicat în 1940, au identificat acest tip prin noțiunea de “poezie enunțiativă”. La fel de bine am putea vorbi despre o poezie “referențială” sau “tranzitivă”, “denotativă” sau “directă”. Mai departe, pot fi aduse în discuție și noțiunile de “poezie colocvială”, “poezie conversațională”, “poezie narativă” etc. Toate aceste determinări au devenit astăzi inevitabile, ele ar trebui să facă parte din vocabularul uzual al oricărei analize de text, mai ales în cazul acelor poezii deloc preocupate de încifrarea sau ornamentarea limbajului.

III

Modelele de interpretare a poeziei moderne sînt în marea lor majoritate înclinate să transforme limbajul poetic într-o formă privilegiată de comunicare. Pentru Roman Jakobson, autorul studiului *Lingvistică și poetică* (1960), poezia e produsul conexării mai multor funcții ale limbajului natural, între care esențială este *funcția poetică*, definibilă prin “vizarea mesajului ca atare, punerea accentului pe mesaj pentru mesaj”⁶. Cu alte cuvinte, mesajul poetic pretinde o concentrare a atenției celui care citește asupra unui text înțeles ca o existență în sine și pentru sine, ca o “frumusețe obiectivă” și izolată, evident neutilitară, al cărei sens exterior nu mai constă într-o referință concretă, ci într-una imaginară. Dar această referință imaginară e produsă chiar de cuvintele textului. Realitatea textului se află în sine. În ciuda acestui fapt, potrivit lui Jakobson, mesajul unei poezii poate avea în vedere referentul (lumea exterioară), emițătorul (eul care vorbește), destinatarul (persoana care ascultă), dar și modul de utilizare a cuvintelor, accepția lor în vorbire (codul, cu alte cuvinte), fără a uita nici faptul că cei care vorbesc trebuie să stabilească și să întrețină între ei un permanent contact (grație unui circuit sau unui “canal” ce face posibilă emisiunea lingvistică). Urmează că entitățile implicate în formula funcționării limbajului, deci a constituirii unui mesaj (el însuși o componentă între celelalte) sînt legate de niște funcții, nu toate de aceeași importanță, deci ierarhizabile. Și celelalte funcții ale comunicării – *referențială*, *emotivă*, *conativă*, *metalingvistică* și *fatică* – sînt implicate în producerea și receptarea textului. Diferitele genuri poetice ar valoriza diferit funcțiile mai înainte amintite. În această privință e de reținut că “poezia epică, centrată asupra persoanei a treia, folosește în mai mare măsură funcțiunea referențială a limbajului”, că “lirica, orientată către persoana întâi, este intim legată de funcțiunea emotivă”, că “poezia la persoana a doua este impregnată de funcțiunea conativă și este sau suplicativă sau exhortativă, după cum persoana întâi este subordonată persoanei a doua sau persoana a doua primei persoane”⁷.

De cea mai mare importanță rămîne însă funcția poetică. Ea are calitatea de a produce sens prin “proiectarea principiului echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării”⁸. După părerea lui Jakobson, descoperitorul acestui principiu, secvențele constitutive ale oricărei poezii sînt similare, fie prin paralelism fonetic (ritmul și prozodia impun versurilor o identitate sonoră repetabilă), fie prin paralelism sintactic sau semantic (structurile sintagmatice ale enunțurilor sînt asemenea, metafora și metonimia au rolul de a echivala imaginile, doar aparent diferite ca sens). Problema este dacă orice poezie, versificată sau nu, se supune acestui orizont triplu etajat al similarității. Ce putem spune, de pildă, despre poezia suprarealistă (care este un rezultat al dicteului automat și care se caracterizează printr-

⁶ Apud Ion Coteanu – *Stilistica funcțională a limbii române*, București, Ed. Academiei, 1973, p. 68.

⁷ Roman Jakobson – *Lingvistică și poetică*, în *Probleme de stilistică*, București, Ed. Științifică, 1964, p. 94.

⁸ Ibidem, p. 95.

maximă spontaneitate a producerii sensului, rămânând indiferentă față de cheștiunea calculului estetic) sau despre poezia "de notație" (care exclude, tocmai prin natura ei punctuală, orice idee de recurență semantică sau fonetică)?

Modelul lui Jakobson se dovedește nefuncțional și în cazul textelor caracteristice pentru tendința prozaizantă, tranzitivă despre care am vorbit deja. E o tendință care apare și în ultimele volume ale lui Bacovia, în *Stanțe burgheze* (1946) și în *Stanțe și versete* (1970). Putem alege spre comentariu un exemplu din cel de-al doilea volum, publicat postum, peste care și astăzi mulți critici sînt înclinați să treacă cu vederea, considerîndu-l mai puțin reprezentativ. E posibil ca acest fapt să se datoreze tocmai unui deficit de poeticitate al textelor acestei culegeri din care spectacolul figurilor și al opulenței semantice a dispărut. Expresivitatea lui Bacovia e de altă natură. Oricum, tiparul interpretativ propus de Jakobson poate fi cu greu aplicat unui text ca *Feude* (a cărui dispunere în pagină este ea însăși un element de sens):

"Roz
Galben
Alb
Verde
Cenușiu
Covoare
Peisagii din zări:
Împăratul alb,
Împăratul negru,
Bogății grase
Într-un ascuns departe,
Utopii
Miragii
După urbane ziduri:
Făuriri mintale."

După cum se poate constata, poezia e alcătuită dintr-o lungă enumerație. La ce persoană este ea scrisă? După Jakobson, la persoana a III-a, pentru că textul nu vizează nici eul emițător, nici destinatarul. Este ea o poezie care pune accentul pe funcția referențială a limbajului? Este ea o poezie epică? În nici un caz. Textul nu conține nici un verb, or epicitatea presupune ideea de acțiune, implică un dinamism, prezența unor stări sau fapte. Dacă vom lua în continuare în considerație ideea mesajului autoreflexiv, prin care măcar la unul dintre nivelele textului ar trebui să se manifeste legea similarității secvențelor, ne vom găsi încă o dată în situația lipsei de argumente.

Fonetic vorbind, dată fiind absența constrîngerilor ritmice, cu greu am putea admite că vocalele sau consoanele prezente în cuvintele textului s-ar organiza după niște simetrii sau disimetrii ascunse. Enumerația, în schimb, procedeul dominant al poeziei, ne-ar putea face să ne gîndim la paralelismul sintactic. În cazul de față sîntem însă confrunțați cu un fenomen de asintaxism. Principiul dominant de construcție este elipsa.

La nivel semantic metaforele și metonimiile lipsesc cu desăvîrșire. "Alb", "negru", "grase", "ascuns", "urbane", "mintale" nu sînt epitete în sensul obișnuit al termenului. "Împăratul alb", "împăratul negru", "urbane ziduri", "făuriri mintale" sînt clișee verbale, resemantizate prin plasarea lor într-un nou context sau pretransformate chiar la nivelul

existenței lor ca sintagme comune. În ultimă instanță, trebuie să facem constatarea că "imaginile" poeziei nu participă la nici un raport de corespondență prin similaritate, cum ar trebui să se întâmple potrivit principiului jakobsonian. Înseamnă că în această poezie dominantă este nu funcția poetică, ci o alta. Care dintre ele? Răspunsul nu e ușor de formulat.

Dar să vedem și un alt mod de a privi lucrurile. În studiul *Teoria expresiei poetice* (1952) aparținând poetului spaniol Carlos Bousoño, stricta abordare lingvistic sau stilistic a imanenței textelor e depășită. Factorii exteriori discursului poetic par să fie chiar mai importanți decât cei interiori. Limbajul explicativ utilizat, conceptele operative sînt noi. Ideea de figur (prezent în teoria lui Jakobson) este înlocuit de Bousoño cu ideea de substituire. Nu poate exista literatură în afara unor obligatorii operații de înlocuire a unui *substituit* (noțiune aproximativ corespunzătoare cuvîntului obișnuit) cu un *substituent* (figură, procedeu, mijloc artistic, semnificant). Bousoño nu se mulțumește însă doar cu transformarea terminologică a unei foarte vechi mentalități binare. Alte două constante ale raportului eu liric – text – realitate – cititor sînt introduse în discuție: *modificatul* și *modificantul*, factori aflați în strictă interdependență cu ceilalți doi, extrinseci sau intrinseci textului, în funcție de necesitatea concretă a analizei.

Pe de altă parte, potrivit lui Bousoño, diferențele dintre poezie și limba de zi cu zi sînt absolute și ireconciliabile. Dacă limbajul poeziei este individualizator și deconceptualizant, apt să comunice un conținut psihic ireductibil, "limba însă nu poate transmite unicitatea, întrucît ea este generică, nici nu poate să redea sintactic acea complexitate (specifică textului liric – n.m.), deoarece ea este analitică"⁹. Poezia constituie, deci, un spațiu al universalității și al sintezei, al particularului și al transcendentului transindividual, ea e "expresia proprie a lumii umane, lumea în care se află omul și nu alta ireală și inventată"¹⁰. Cînd autorul vorbește despre o "expresie proprie" poeziei, el are în vedere tocmai faptul că, pentru poet, substituirea (utilizarea figurilor) nu este o operație "inginerescă", tehnică și conștientă, ci produsul unei intuiții obscure ce adecvează limbajul la natura configurației psihice ce trebuie comunicată. Această configurație subiectivă e unică și imposibil de transmis prin mijloace raționale. Adevăratul limbaj al poeziei e, așadar, limbajul figurat, emotiv¹¹, muzical, închis în propria sa natură psihică și lingvistică, deși deschis unei multitudini de interpretări. Elementul esențial care favorizează interpretarea plurală, deschisă, niciodată capabilă să evidențieze un sens univoc al textului, se află în ambiguitatea funciară a limbajului poetic.

Putem proba faptul acesta luînd ca exemplu poezia *Sfirșit*, aparținînd lui Dimitrie Stelaru, un poet care a aparținut așa-numitei "generații pierdute" și care a debutat în perioada celui de-al Doilea Război Mondial, fiind promotorul unui discurs liric destul de singular ce duce mai departe, într-o formulă *sui generis*, moștenirea avangardistă și modernistă a poeziei noastre. Textul pe care îl avem în vedere se prezintă astfel:

"Ascultă-mă, ascultă neliniștea pașilor / Din somn – drumuri ascunse în lună; / Largurile, pînzele nopților cresc // Pe-aproape cartea le adună. // De jur împrejur o legendă, / Ca un sol, tulbură trecerea. / Aburul trupului blestemă cerul / Gloria fulgeră ca o stea."

⁹ Carlos Bousoño – *Teoria expresiei poetice*, București, Ed. Univers, 1975, p. 82.

¹⁰ Ibidem, p. 130.

¹¹ Iată cîteva dintre aserțiunile autorului; "...procedeele nu sînt pentru noi (...) expresia *improprie* a unor conținuturi sufletești care pot fi exprimate în mod *propriu*. Se întîmplă contrariul: procedeele reprezintă *unica* expresie *proprie*, pertinentă și limba expresia *improprie* nepertinentă, a unor asemenea conținuturi"; "...poezia este un fenomen de exactitate și de proprietate a expresiei"; "...poemul spune în mod adecvat ceea ce limba spune neadecvat" (pp. 89–90).

Iată o poezie care se recomandă, înainte de toate, prin ambiguitatea formulelor sale semantice. Sensul integral al comunicării pare să scape poetului însuși. Poezia are un ritm, dar ritmul acesta nu mai e scos dintr-un inventar de scheme acustice, cum se întâmplă în poezia clasică. Aici ritmul e liber și el rezultă din cadența desfășurării imaginilor, dintr-un fel de respirație metrică inegală din punct de vedere silabic. Logica distribuirii enunțurilor în rinduri cu valoare de vers ar pretinde, de exemplu, ca sintagma “din somn” să aparțină primei unități lingvistice. Nu pauzele dintre segmentele metrice organizează grafic poezia, ci altceva, un sentiment interior greu de explicat, o stare psihică imposibil de descris.

O altă constatare e aceea că Dimitrie Stelaru face din sintaxă o formă de violare a normei gramaticale. Cele trei linii de pauză din cuprinsul celor două strofe sînt purtătoare de sens. Cititorul e obligat să le citească, pentru a putea astfel reface elementele semantice de care are nevoie. Primele două versuri ale poeziei ar putea fi înțelese așa: “Ascultă-mă, ascultă neliiniștea pașilor din somn [*care sînt (ca) niște*] drumuri ascunse în lună.” Imaginea astfel obținută, clară din punct de vedere gramatical, ar fi însă o absurditate chiar și în ordinea unei logici poetice oricît de elastice. Putem da și o altă interpretare grafemului “-”: “Somn(ul) [*seamănă cu niște*] drumuri ascunse în lună”, ceea ce ar fi mai plauzibil. Cert este că nu vom ști niciodată cu precizie ce a vrut poetul să spună prin primele două versuri ale poeziei. În realitate, problema lui “a vrut să spună” este exclusă din poezia modernă. Poetul spune și atît, el nu are nimic, nici un sens clar și prestabilit, de ascuns. El vorbește literal și cuvintele sale trebuie să fie luate și înțelese ca atare. Aceasta indiferent de faptul că rostirea sa e ambiguă, echivocă sau lipsită de complicații, directă.

Mai departe, nu putem să nu remarcăm indeterminarea ca și absolută atît a mesajului, cît și a raporturilor dintre cuvinte și o eventuală referință. Nu vom ști niciodată dacă în acest text poetul se adresează cititorului, iubitei, unui prieten, propriei sale conștiințe etc. Apar în continuare nenumărate alte întrebări: Ai cui sînt pașii care tulbură somnul? Ce sînt “largurile” și de ce această substantivizare la plural a unui adjectiv? Despre ce fel de carte vorbește poetul? O carte a vieții? O carte a sorții? Propriul său manuscris? Ce înseamnă “aproape”? “Aproape” de cine? E inutil să continuăm șirul întrebărilor și în legătură cu cea de-a doua strofă. Orice răspuns am căuta, el nu poate fi decît o presupunere.

Există însă și o problemă a titlului. Cuvîntul “sfîrșit”, așezat ca antet al poeziei, are menirea să ne indice un posibil drum al interpretării. “Sfîrșit” poate însemna aici “moarte”, însă la fel de bine: “punct final al unei acțiuni”, “limită temporală sau spațială”, “final de zi, de anotimp, de epocă” etc. Titlul ilustrează și el condiția semantică a unei bune părți din poezia modernă. El și-a pierdut caracterul univoc, explicativ din poezia tradițională, pentru a deveni ambiguu, nedeterminat ca textul însuși. Titlul încetează astfel să mai fie un indice de cod al poeziei. Cititorul se vede depozat și de ultima sa șansă de a reduce ceea ce citește la un înțeles logic și rațional.

Vocabularul lui Dimitrie Stelaru nu se mai compune din “cuvintele tribului”. Poetul își administrează singur sensurile și rămîne indiferent față de minima transparență de care cititorul ar avea nevoie pentru a ajunge măcar la iluzia unei minime relații de comunicare. Expresia “de jur împrejur” și-a pierdut cu totul sensul ei obișnuit, pentru că ea nu mai încercuiește ceva determinat: corpul, eul, o casă, un peisaj etc. Legenda care “tulbură trecerea” ne poate face să ne gîndim la trecerea spre moarte, dar și la trecerea timpului, a anotimpurilor, a gîndurilor etc. Multe alte situații ar putea fi aduse în discuție pentru a demonstra ambiguitatea constitutivă a poeziei. Un scurtcircuit inexplicabil, declanșat pe rețeaua semnificațiilor, a modificat toate legăturile firești dintre cuvinte și poezia în întregul ei devenit un spațiu ermetic. Mesajul se încheie asupra propriei sale naturi. Literalitatea

conotativă a textului suprimă orice putință de interpretare liniară a ceea ce se spune. O individualitate subiectivă ireductibilă s-a întrupat într-un limbaj sibilinic ce pare să-și ignore cu bună știință cititorii.

De fapt, majoritatea poetilor moderni considerați reprezentativi pentru modernism (Paul Valéry, Ungaretti, Quasimodo, Gottfried Benn, Pierre Emmanuel, Jorge Guillén, Rafael Alberti ș. a., în poezia europeană; Ion Barbu, Arghezi, Blaga, parțial Vasile Voiculescu ș. a., în poezia românească), ilustrează această situație. Ei sînt adepții unui limbaj metaforic și muzical, cu virtuți incantatorii, străin de lumea profană și obsedat de orizonturile transcendente ale existenței. Nu se pune problema de a contesta marea valoare a acestor poeți însă nu putem să nu observăm acest fapt: creditul lor în fața specialiștilor în poezie este atât de mare, încît celelalte tipuri de discurs poetic (ludic, experimental, enunțativ etc.) devin nesemnificative sau, în orice caz, lipsite de o importanță majoră.

Revenind la teoria lui Carlos Bousoño, trebuie spus că el este un cercetător care încearcă să nu scape din vedere complexitatea fenomenului poetic modernist. Spre deosebire de cei mai mulți cercetători, el nu elimină din sfera intereselor sale cazul așa-numitei *poetry of statesment* (poezia fără imagini sau "enunțativă", tranzitivă). Totuși, această poezie directă, foarte evidentă în creația lui Wordsworth și Whitman între precursorii ei moderni, este, după autorul *Teoriei expresiei poetice*, rezultatul unei impresii grăbite a receptorului care nu sesizează imediat figurile ascunse ale textului, unele dintre acestea nici măcar înregistrate în tratatele de retorică. Postulatul potrivit căruia nu există poezie fără substituție este pentru Bousoño indiscutabil. Acest postulat îl obligă pe esteticianul spaniol să lărgesc sfera procedeele poetice cunoscute, prin încercarea de a identifica și altele, unele specifice nu doar poeziei contemporane, ci și celei tradiționale.

Un astfel de procedeu este "dinamismul expresiv", care se bazează pe corespondența dinamică dintre formă și fond. Un enunț poetic care obligă la o lectură înceată ar fi caracterizat printr-un *dinamism negativ*, în care prezența dominantă cantitativ a adjectivelor, adverbilor și a repetițiilor impune încetinirea ritmului percepției. Dimpotrivă, *dinamismul pozitiv* e corelat cu lectura rapidă, cu apariția "unor noutăți ale semnificației" (atunci cînd în text domină verbele sau substantivele). Ambele procedee pot fi identificate în poezia lui Bacovia. Versurile "Carbonizate flori, noian de negru... / Sicrie negre, arse, de metal, / Vestminte funerare de mangal, / Negru profund, noian de negru..." din volumul *Plumb* (1916) sînt dinamice în sens negativ, pe cînd secvența "Un hoit, un corb, un cîmp și eu. / Iarnă... și-ncepe a ninge -" din volumul *Comedii în fond* (1936) obligă la o percepție imediată, pozitivă.

Un procedeu generic neomologat de retorica clasică, deși cîteva dintre manifestările sale concrete au fost totuși conceptualizate prin noțiunea de "paradox", este, potrivit lui Bousoño, "ruptura sistemului". Pornind de la constatarea că sistemul este o normă obligatorie de relații între doi termeni asociați automat grație unor reprezentări stereotipe care țin de experiență, instinctul de conservare, logică, simțul echității și convențiile sociale, autorul arată că noile procedee poetice pot fi obținute prin insolitarea așteptării cititorului ca lîngă un termen *A* să apară *a*. Înlocuirea lui *a* cu *b* rupe sistemul.

Iată două exemple: într-un vers de tipul "sosea nu grăbită, ci încîntătoare" (referitor la o femeie), așteptarea cititorului este perturbată de ocurența în locul adjectivului "înceată" (antonimul lui "grăbită") a adjectivului "încîntătoare". Astfel, sistemul achiziționat de legătură între contrarii e fracturat. Ruptura într-un sistem de reprezentări poate fi provocată și prin construirea unor enumerații în care termenii nu aparțin aceleiași sfere semantice. Următoarele versuri ale poetului spaniol Pedro Salinas – citate de Bousoño – sunt, în acest sens, relevante:

“Înflorirea ori desfrunzirea, / surori de valuri și ierburi, / dimineți, pășuni pentru miei, / jucării de copii / și tăceri absolute.”

Enumerațiile bazate pe ruptura sistemului sînt însă frecvente și în poezia românească, la Mircea Cărtărescu, de pildă:

“...lingvistică și amoruri perverse, cîștigători ai olimpiadei / internaționale de fizică sinucigîndu-se de singurătate etc., / scaunele de nuiete trosnind de insectele neotomiste ale sfîrșitului de mai / tiepolo mînjindu-și labele cu acetat de nitril, ștergîndu-se pe un prosop chinezesc, / și mercedesuri negre trecînd cu o nuntă...”

sau la Simona Popescu: “...apă stătută în burtă / limba mută și lipită de gură / ce ascuțiți dinții / dinții și părinții.”

Bousofio nu analizează în tratatul său decît fragmente, versuri, secvențe din așa-numita poezie lipsită de figuri retorice determinate. Ruptura sistemului și dinamismul expresiv sunt, pentru el, niște procedee mai discrete, pe care nu orice cititor le poate sesiza. Există însă și poezii care prin simplitatea lor blochează orice încercare de analiză. Iată doar acest “hai-ku dilatat” semnat de William Carlos Williams :

“Roaba roșie

Atîtea depind
de

o roabă
roșie

lucind de
apa

de ploaie
lingă

găinile
albe”

Textul se identifică cu o constatare subiectivă surprinzătoare tocmai prin aparenta ei lipsă de semnificație. Ce tipuri de substituiții pot fi determinate în poemul de mai sus? Au fost ele descrise în inventarul de figuri al lui Bousofio? Și dacă niște procedee poetice identificabile nu există în text, dar sensibilitatea cititorului a fost afectată de lectura acestei poezii, putem oare să numim “procedee” aceste reacții provocate de procesul de receptare? De unde știm că textul lui William Carlos Williams este o poezie, ce-i acordă statutul de poezie și, mai ales, ce-i conferă valoarea de poezie adevărată?

Astfel de întrebări sînt din ce în ce mai frecvente mai ales în poezia de azi care, prin noile sale caracteristici, redeschide discuția despre specificul limbajului poetic. Dar nu este vorba doar despre limbaj, ci și despre atitudinea celui care scrie și relația sa cu cititorul. Interpretarea poeziei e și ea minată de nenumărate prejudecăți. Unicitatea unor senzații, sentimente, stări și acte de conștiință nu poate fi transmisă – consider Bousoño – prin intermediul limbii comune, conceptuală și generală în esența ei. Poezia poate face însă acest lucru, pentru că ea dispune de mijloacele necesare punerii în ecuație a acestei unicități.

Să remarcăm, totuși, că dacă toate conținuturile psiho-senzoriale ar fi unice și irepetabile, poezia însăși ar deveni un limbaj sibilinic, de absolută opacitate. În realitate, lucrurile se prezintă cu totul altfel, pentru că “sentimentele nu sînt în întregime *individuale*, ireductibile, unice; individualitatea nu este caracteristica lor exclusivă. Există un fond comun, o convergență general-umană care le unifică în ciuda determinărilor personale”¹². Urmează că poezia ar trebui să surprindă nu doar ceea ce îi deosebește pe oameni, ci și ceea ce îi unește. Poetii pot fi preocupați de surprinderea generalității propriiei lor existențe individuale sau, dimpotrivă, de ireductibilitatea acestora la o sumă de elemente tipice. Poetul clasic (Grigore Alexandrescu, Alecsandri) și poetul suprealist (Gherasim Luca, Gellu Naum) propun, fiecare în parte, modele de individualitate esențial diferite. Poezia poate exprima fie o *individualitate subiectivă* (răsfrîntă hipertrof asupra propriiei sale unicități, ca la Rimbaud, Stefan George, Henry Michaux, André Breton, Paul Celan sau, în poezia românească, la Blaga, Nichita Stănescu, Arghezi în *Psalmi* etc.), fie o *individualitate obiectivă, generală* (preocupată de sesizarea în propriul eu a acelor elemente comune cu ceilalți oameni, nu însă și neapărat general-umane, cum se întîmplă în creația lui Walt Whitman, Robert Frost, Kavafis sau, la noi, în poezia lui Geo Dumitrescu – *Libertatea de a trage cu pușca*, Marin Sorescu – *La liliaci*, Romulus Bucur – *Greutatea cernelii pe hîrtie* etc.).

IV

Observațiile și exemplele de pînă acum au încercat să arate că problemele pe care le ridică lectura și analiza poeziei din ultimul secol, a celei contemporane cu precădere, sînt complicate și deloc ușor de rezolvat. N-am adus aici în discuție ideea de postmodernism și nici n-am încercat să punem în opoziție modernismul și postmodernismul. Aceasta ar fi fost o altă abordare și ea nu și-ar fi avut locul aici. De reținut e faptul că poezia tranzitivă, directă, denotativă nu este o descoperire a postmodernismului. Ea constituie un aspect al poeziei moderne și acest adevăr trebuie evidențiat cu toată obiectivitatea. Abia în felul acesta vom înțelege complexitatea fenomenului poetic de azi, pe care unii cercetători (Roman Jakobson, Carlos Bousoño, despre care am vorbit, dar și Michael Riffaterre, Jean Cohen, Gerard Génete ș. a.) sînt înclinați să-l reducă la o formulă caracterizată prin încifrarea mesajului, distanțarea față de cititor, cultivarea unui limbaj metaforic de mare profunzime ce tinde spre rostirea sibilinică etc.

Există însă și critici și teoreticieni care nu cred în prejudecata existenței unei esențe atemporale și anistorice a poeziei. Printre aceștia se numără Jovan Hristić, un eseist sîrb care susține că “nu există nici un singur element în poezie care să nu poată fi găsit și în textele de cu totul altă natură”¹³. Așa încît, în ciuda simbolismului, prin care poezia a încercat “să se separe în fine de orice altă esență în afară de ea însăși”, cum observa undeva Paul Valéry¹⁴, trebuie să acceptăm faptul că poezia de astăzi e în continuare o esență fără esență, un limbaj impur și eteroclit.

¹² Mircea Martin – *Carlos Bousoño și legile poeziei*, prefață la Carlos Bousoño – op. cit., p. 14.

¹³ Jovan Hristić – *Formele literaturii moderne*, București, Ed. Univers, 1973.

¹⁴ Apud idem, ibidem, p. 18.

Nu încapă nici o îndoială că poezia e un limbaj care interferează continuu cu alte limbaje: aforismul, proza, eseu, limba vorbită, textul jurnalistic etc. Ceea ce simboliztii au alungat pe ușă (anecdotică, elocvență, contingentul, retorismul, didacticismul, epica) a revenit în poezia urmașilor lor prin fereastra larg deschisă a contaminărilor genurilor. Fenomenul acesta de mare amploare e însă ignorat în continuare sau împins în zona excepțiilor. Realității faptelor estetice i se preferă încă utopia unui limbaj poetic motivat, metafizic, autoreflexiv, simbolic, intransitiv și opac, așa cum a fost el determinat de marii poeți francezi ai celei de-a doua jumătăți a secolului trecut (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé). Întreaga poezie anterioară simbolismului e privită ca o istorie a căutării unei esențe lirice unice, inconfundabile. La rîndul ei, poezia secolului XX e înțeleasă ca o prelungire a eforturilor de determinare a acestei esențe. Dar poezia ajunge în felul acesta la un model procustian. Multe fenomene poetice de amploare (akmeismul rus, obiectivismul american al anilor 30-40, senzaționismul lui Fernando Pessoa, poezia românească a cotidianului din anii 80 etc.) nu au nici o legătură cu acest proces de esențializare și demonstrează, dimpotrivă, o totală neîncredere în această metafizică metaforică ce refuză realul, istoria, biografia, viața concretă.

De fapt – cum observă și Jovan Hristić – tocmai conștiința istorică e ceea ce lipsește din aceste încercări de a gândi poezia ca pe un fenomen în stare pură: “Eroarea estetică și criticii moderne constă în faptul că ele se mișcă îndeobște într-un fel de exemplaritate teoretică imaginară, unde toate operele de artă coexistă simultan și unde se pierde șirul istoric firesc în care acestea s-au succedat și au fost comparate unele cu altele”¹⁵.

Pe de altă parte, modelele curente de evaluare și definire a poeziei propuse de criticii esențializtii sînt și parțialiste și univoce. Lăsînd deoparte felul în care înțeleg poezia Jakobson și Bosoño, este de notat că și structura liricii moderne pe care ne-o propune Hugo Friedrich¹⁶ ignoră cu bună știință avatarurile poeziei anglo-americane de la imagism încoace și forțează intrarea în model a unor poeți precum T.S. Eliot, Apollinaire, Prévert, Queneau, Montale (cel din ultimele volume) etc., a căror creație integrală, analizată cu toată obiectivitatea, nu ar face decât să infirme trăsăturile spațiului în care au fost plasați.

Din punct de vedere verbal, așa-numita poezie modernă – și poezia în general – e mult mai variată decît pare. În acest sens, exemplele aduse aici în discuție, poemele lui Claudiu Komartin, Augustin Pop, T.S. Eliot, Bacovia, W.C. Williams, Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, cărora li s-ar fi putut adăuga multe altele, extrase din poezia poloneză, italiană sau sud-americană, portugheză sau germană de astăzi, au arătat, sperăm, faptul că limbajul poetic modern nu poate fi redus la un singur model semantic. Acest limbaj se caracterizează prin proteism dar asta nu pentru că esența lui se dovedește de fiecare dată alta, ci tocmai datorită inconstanței sale fizionomice și varietății sale formale. Cum arată același Jovan Hristić, “esența adevărată a poeziei nu este în realitate decît un șir de forme în care o găsim în istorie, iar aceste forme nu aspiră la o puritate imaginară, ci sînt toate deopotrivă de importante și de esențiale pentru cercetarea critică”¹⁷.

În ce privește raportul dintre limba poeziei și limba obișnuită, acesta se află într-o continuă mișcare. Fiecare epocă istorică își are mentalitățile sale estetice, singurele în măsură să stabilească ce este literatură și ce nu într-un text. Să nu ne spună oare nimic faptul că toate insurecțiile artistice ale secolului XX inițiate împotriva literaturii au sfârșit, în timp, prin a fi înghițite tocmai de spațiul a cărui îndreptățire fusese inițial pusă sub semnul întrebării?

¹⁵ Ibidem, p. 21.

¹⁶ Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, Ed. Univers, 1968.

¹⁷ Jovan Hristić. id.

V

În finalul acestor observații merită să aducem aici în discuție și modul în care concepe formele poeziei moderne un poet contemporan de o mare luciditate și subtilitate a gândirii: Cesare Pavese. Teoria sa a poeziei se întemeiază pe prezența prealabilă a mitului și a stărilor de izolare de lumea contingentă, însă aici e nevoie de o importantă precizare: “Faptul că orice poezie se naște dintr-un mit – dintr-un entuziasm extatic, chinuit și contemplativ (inspirația) care se celebrează într-o atmosferă supraumană, rarefiată – nu comportă cu necesitate ca opera de poezie să prezinte trăsături rarefiate, demonice sau angelice, mitice”¹⁸.

Vorbind despre poezia italiană dintre cele două războaie mondiale, Pavese observă faptul că ea a fost o poezie a “efectului mitic”, reprezentând un moment cultural “când s-a luat în considerație «angelicul» nu pentru că mitul angelismului exercita o presiune irațională, ci pentru că esența poeziei se limitase rațional doar la angelism și la mitism”¹⁹. Toate acestea au condus la o poezie rarefiată (poemul în proză, poemul ermetic) care reprezintă – crede Pavese – “o nepermisă confuzie între momentul metafizic, inefabil, al întregii vieți spirituale incipiente și realitatea poeziei care e discurs uman desfășurat în jurul problemelor umane”²⁰.

Sugestia prezentă în această observație e aceea că modernismul poetic, în varianta sa încifrată, ermetică (în termenii lui Pavese – angelică, mitică, rarefiată, intuitivă, aurorală etc) reprezintă o degradare a unui model mult mai vechi, cel romantic. Există însă și un alt tip de poezie, la fel de îndreptățit, care în cultura postbelică italiană s-a manifesta prin mișcarea “neorealism” și care apropie poezia de cotidian și “multiforma realitate umană”. În discuția pe care am inițiat-o aici neorealismul teoretizat de Pavese devine celălalt nume al poeziei tranzitive, dar neorealismul este, și el, – ne asigură autorul – o formă de manifestare a unui tipar poetic care are o la fel de lungă tradiție ca și tiparul “angelic”, al poeziei pure. Următorul pasaj este, în această privință, edificator:

“Poetica angelică, în forme și aproximări variate, a început să ispitească spiritele acum două secole, de când cultura laică a descoperit și alte mijloace de cunoaștere în afara rațiunii și experimentului – intuiția, participarea mistică –, respectiv de cînd se vorbește de romantism. Cealaltă poetică – «fiecare moment al vieții istorice este condiționat de situația economică a societății»: așa-zisul «neorealism» – începe, judecînd după primele lui strădanii, în același moment istoric (revoluția burghez-industrială). (...) Toată istoria culturală a ultimelor secole este, sub etichete diverse, un continuu balans între aceste două poetici, dar pentru cel care, voind să înțeleagă ceea ce s-a petrecut, face apel mai înainte de orice la determinanta economico-socială, lucrul nu mai este un mister. Este vorba de reflectarea dramatică a unei lupte politice, a oscilației între momentele involutive, de stagnare (angelism) și cele de progres, avîntate (realism)”²¹.

Finalul considerațiilor lui Pavese reprezintă fără doar și poate un exces al perspectivei sociologice din care e purtată discuția. Poezia realului nu poate fi doar o poezie progresistă, evolutivă, avîntată. Poate doar în varianta sa “revoluționară”, agitatorică, de care nu e cazul să ne ocupăm aici. Poezia realului poate îmbrăca și aspecte hedoniste sau intimiste, ea nu trebuie subsumată neapărat unei ideologii a imediatului. De multe ori ea poate fi rezultatul acumulării unor fapte anodine, cu subtile implicații livrești, cum se întîmplă cu aproape toată creația unuia dintre cei mai mari poeți români de azi, Mircea Ivănescu, un adept al limbajului conversațional și al semnificației denotative. Edificator pentru maniera sa tranzitivă e poemul *Vacanță* din volumul *Poesii*, publicat în 1970:

¹⁸ Cesare Pavese – *Două poetice*, în *Dialoguri cu Leucó*, București, Ed. Univers, 1970, p. 209.

¹⁹ Ibidem, p. 210.

²⁰ Ibid., p. 211.

“Dimineața, ea se scula foarte devreme, / să vadă cum răsărea soarele. Eu dormeam – și prin somn / o auzeam ridicându-se din pat, fumînd, sau citind / și întorcea atît de repede paginile încît eram sigur / că dormeam între fiecare din ele. / La început, îmi cerea să merg cu ea. Pe urmă a renunțat./ Se ducea singură, undeva în pădure – cu vreo carte, / sau doar așa, singură, cu ochii închiși, stînd / la soarele timpuriu. Eu dormeam. Mă duceam mai tîrziu / să o caut. Cîteodată îmi surîdea vîzîndu-mă. / Alteori rămînea serioasă.”

Textul pe care îl avem în față e un model de poezie directă, demetaforizată, lipsită de simboluri. După cum se poate constata, poemul lui Mircea Ivănescu nu este un fragment decupat dintr-o scriere în proză deasupra căruia s-a așezat la repezeală un titlu. Enunțurile nu acoperă compact pagina, ele mimează ideea de vers, deși versificația metrică îi e cu totul străină textului. Tocmai dispunerea specială a materiei lingvistice în pagină face din această scriere un poem și nu altceva. Altfel, poetul își prozaizează discursul cu bună știință. Nici măcar începuturile de rînd nu sînt scrise cu literă mare.

Tot ceea ce se spune în cuprinsul poemului e aparent de o mare banalitate. Să fi făcut parte dintr-o lucrare narativă, propozițiile lui Mircea Ivănescu s-ar fi constituit într-un fel de moment pregătitor pentru o întâmplare ulterioară. În proză, aceasta ar fi fost partea afectată prezentării datelor problemei. Adică: Suntem în vacanță; există un cuplu; ea se scoală devreme; lui îi place să (mai) doarmă; ea iese în natură; când se trezește, el se duce să o caute; în sfîrșit – reacțiile ei când îl vede pe bărbat. Atît ne spune, în mare, și poezia.

Și totuși, prozaismul acesta afîșat, nepăsarea față de orice posibilitate de marcare a textului prin unele “poetisme” la îndemînă (cîteva epiteze, de pildă), tonul sec, liniștit, apatic al rostirii, jocul segmentării discursului în enunțuri cînd mai lungi cînd mai scurte, eludarea sentimentului și perspectiva comportamentistă a derulării subiectului sînt niște forme nu de îndepărtare de poezie, ci de apropiere de ea.

Textul acesta este, paradoxal, ca orice poezie a lui Blaga sau Nichita Stănescu, concretizarea lingvistică a unei revelații, a unei intuiții inefabile în ordinea existenței. Dar această existență e una depozată de fantezmele oricărui orizont metafizic. Dimineața lui Mircea Ivănescu, gesturile bărbatului și gesturile femeii sînt niște manifestări ca oricare altele. Ele nu sugerează ceva aflat dincolo de litera textului, nu simbolizează și nu ascund nimic. Discursul poetic se alcătuiește dintr-un vocabular sărac și tern, sintaxa e corectă și simplă, deși nu lipsită de rafinament. Verbele sînt prezente din abundență, ceea ce arată că ne aflăm în fața unui text mai degrabă narativ decît descriptiv. Ar fi poate preferabil să spunem că avem de-a face cu o narațiune descriptivă exactă și economică, deloc lipsită de complexitate.

Dimineața din poemul *Vacanță* e un moment anodin dar semnificativ pentru viața unui cuplu, în care partenerii se simt bine, fiecare cu obiceiurile lui. Obiceiurile femeii sînt capricii, ale bărbatului inerții. În balanța vieții în comun există un anume dezechilibru și pe acesta se bazează semnificația finală a poeziei.

Spectacolul pe care îl înregistrează textul e dublu: pe de o parte, actele de independență ale femeii, pe de alta, actele-răspuns ale bărbatului, care este și eul emițător al discursului. Poemul se desfășoară cu lentoare spre un final în care e condensată cea mai mare cantitate de neprevăzut, adică de poeticitate. De ce uneori femeia surîde, iar altădată rămîne serioasă? În subtextul ultimelor două versuri ale poeziei se insinuează, în pofida tonului care-și păstrează neutralitatea inițială, perplexitatea. Nici “subiectul liric”, nici noi, cititorii, nu știm de ce femeia se poartă astfel. Banalitatea comportamentului ei e una exterioară. Surîsul și seriozitatea sînt semnele unei trăiri secrete. Despre această trăire secretă poetul nu poate

spune nimic, nici măcar la modul ipotetic. Revelația despre care vorbeam mai înainte constă în aceea că față de același stimul stereotip femeia reacționează diferit. Poemul este scris tocmai pentru a arăta că așa ceva nu poate fi explicat logic. Textul denotă o realitate, dar refuză să pătrundă și în spațiul intern al conotațiilor psihologice.

Am ținut să prezentăm și această ultimă analiză tocmai pentru a arăta că limbajul poeziei de azi este deschis spre cele mai diferite forme de exprimare, unele dintre ele aparent nepoetice, antilirice. În ce privește ideea purității limbajului, lucrurile nu pot fi absolutizate, oricât de mult ni s-ar părea că ermetismul reprezintă forma ideală a Poeziei. Opiniile de gust și convingerile teoretice ale celor care susțin punctul de vedere esențialist sînt, și ele, rezultate din lecturi și dintr-un anumit tip de educație prin poezie, și nu pot fi confundate cu niște adevăruri definitive, metafizice, date o dată pentru totdeauna. E ceea ce susține și Jovan Hristić în eseul la care am apelat anterior: "Nu există nici un element care face ca un text să fie poetic, în timp ce absența acestui element l-ar exclude din literatură; caracterul literar și caracterul neliterar sînt însușiri care nu există decît în comparație, iar dacă uneori se pare că nu depind de comparație, este pentru că unele comparații fundamentale au și fost făcute pentru noi, fără s-o băgăm de seamă"²².

Observația de mai sus ni se pare fundamentală și pentru modul de abordare a poeziei moderne în școală. Înțelegerea poeziei de azi (în care formele moderne, neomodern și postmoderne coexistă) e grevată de o mulțime de prejudecăți. Uneori se poate întîmpla ca tocmai textele poetice caracterizate prin simplitate și directete să provoace inhibiția interpretului. Neavînd la îndemînă mijloacele proprii de analiză, o poezie precum *Feude* de Bacovia riscă să fie considerată o simplă improvizație, un text de o valoare îndoielnică, expresie a celui "talent declinant" care marchează anii de senectute ai poetului, cum au afirmat unii critici. Cert este că de cele mai multe ori absența metaforei sau a simbolului într-o poezie creează suspiciuni. Obiceiul analizei de text în care inventarierea mijloacelor stilistice ale poeziei devine o etapă obligatorie se bucură încă de mare trecere în manualele școlare și la orele de literatură română. În general, poezia este echivalată cu o rostire sofisticată, oraculară.

În realitate, această echivalență e tot mai puțin justificată. Evoluția poeziei de după cel de-al Doilea Război Mondial, atît în spațiul european cît și în cel autohton, arată însă că preferința pentru limbajul obișnuit și expresia demetamorfozată în general nu reprezintă un accident sau un capriciu, ci o tendință majoră a creației lirice. De reținut e și faptul că astăzi poezia nu mai mizează, ca altădată, doar pe categoria estetică a liricului, ci se orientează și spre elemente formale și de conținut aparținînd epicului și dramaticului, jurnalisticii sau limbajelor utilitare, în încercarea de a ajunge la o cît mai pronunțată senzație de autenticitate. Spre deosebire de poezia romanticilor și a moderniştilor radicali, poezia zilelor noastre nu mai e fascinată de originalitate și expresia inconfundabilă ci de adevărul imediat al comunicării. Poezia tranzitivă e doar una din formele – e adevărat, cea mai apăsătoare dintre toate – prin care poetul contemporan încearcă să ajungă la acest adevăr, fie el de factură autobiografică sau colectivă.

²² Jovan Hristić – op. cit., p. 22.

CAPITOLUL I – POEZIA TRANZITIVĂ

Gheorghe CRĂCIUN

CE ESTE POEZIA TRANZITIVĂ?

Prezenta introducere în problematica poeziei tranzitive își propune să atingă două aspecte. Pe de o parte să prezinte trăsăturile caracteristice ale acestui model poetic vechi de mai bine de un secol și jumătate și astăzi deosebit de productiv în creația literară contemporană europeană și americană; pe de altă parte să urmărească apariția și evoluția mentalității tranzitive în spațiul poeziei românești din secolul XX, cu precădere în a doua jumătate a acestui secol. În prima sa secvență, discuția teoretică inițiată aici e însoțită de exemple din textele unor importanți poeți moderni și contemporani din Europa și America, fapt menit să arate și amploare și diversitatea fenomenului tranzitivității – fenomen încă ignorat sau minimalizat de unii critici și teoreticieni literari. În continuare sînt avute în vedere realizările poeziei românești, cu accent pe manifestările deliberate, teoretizate ca atare de unii poeți, ale conștiinței tranzitive. În literatura noastră, marcată, cum se știe, de o serie întreagă de nesincronizări cu creația literară europeană, limbajul poetic tranzitiv a fost obligat să se afirme într-un context liric destul de puțin prielnic, context fascinat de spectacolul expresivității metaforice și de ideea epurării cuvintelor de încărcătura lor cotidiană. Această fascinație, proprie mai ales poeziei noastre dintre cele două războaie mondiale, a contaminat în timp și scena receptării critice, conducînd la ideea că valoarea poetică e direct condiționată de gradul maxim de realizare a expresivității.

Demersurile poetice orientate spre directetea mesajului și evitarea conștientă a mijloacelor semantice de împodobire a discursului au fost astfel privite cu suspiciune și abandonate în conul de umbră al interesului critic. Or, peisajul complet schimbat al poeziei de astăzi ne obligă să luăm aceste demersuri în considerare dintr-o perspectivă imparțială, obiectivă. E ceea ce încearcă să realizeze această introducere.

Mai ales în școala românească de astăzi, în care programele de limba și literatura română dovedesc o mare deschidere spre fenomenul complex al poeziei contemporane, e nevoie de o abordare nuanțată a tuturor direcțiilor care configurează relieful studiat. Dacă poezia metaforizantă, cu aspirații metafizice, al cărei model se află în simbolism și în modernismul nostru interbelic – reflex al poeziei franceze din a doua jumătate a secolului XIX – e mai ușor de identificat și analizat pentru că istoria ei e bine cunoscută, poezia directă, denotativă, tranzitivă, apropiată de limbajul prozei, nu beneficiază decît de descrieri sumare, vagi și neconvingătoare. Trăsăturile acestei poezii n-au fost încă investigate cu toată seriozitate, trecutul ei e puțin cunoscut, antecedentele ei sînt doar presupuse iar faptul că realizările ei au origine aparțin cu precădere spațiului anglo-american nu e luat în serios pe cît merita. Aceasta în ciuda faptului că filiațiile poeziei românești din ultimele trei decenii conduc spre acest spațiu, ca și spre unii poeți europeni imposibil de încadrat în modelul uzual al poeziei moderniste.

Considerăm că această stare de fapt trebuie depășită, prin analize și explicații lipsite de orice *parti pris*, și că manualele școlare ar trebui să promoveze cu mai mult curaj viziuni de tip integrator asupra poeziilor studiate, prin raportarea lor la contextul poeziei mondiale. Astăzi se poate vedea cu destulă claritate că în anii 80 ai secolului trecut sistemul de referință al poeziei românești s-a modificat, prin trecerea lui de la modelul francez la cel american. Evidențierea trăsăturilor caracteristice ale diferitelor tipuri de poezie este o altă datorie a manualelor de liceu care nu excelează nici prin calitatea informației prezentate, nici prin claritatea viziunii. Tocmai de aceea descrierea pe care o propunem în continuare urmărește înainte de toate să ofere un bagaj de cunoștințe care să se dovedească cu adevărat util în comentariile și analizele de text. E nevoie de un model teoretic al poeziei tranzitive, oricât ar fi acesta de abstract și de aproximativ, cu referiri sumare și la fapte de istorie literară *sine qua non*, pentru că numai în funcție de acest model pot fi înțelese demersurile individuale ale poezilor care îl ilustrează.

Raportul dintre limba uzuală și limba poeziei e, în cadrul acestei discuții, o chestiune esențială. Ideea că limbajul poetic e un limbaj care nu mai respectă normele comunicării zilnice revine cu insistență în studiile dedicate genului liric. Faptul că poezia trebuie să fie altceva decât vorbirea (echivalată în ultimă instanță cu proza) este imposibil de contestat. Cu toate acestea, destui poeți moderni s-au simțit obligați să mediteze asupra lui, ajungând la concluzii care merită să fie luate în seamă. Iată una dintre acestea: "Nici o poezie nu are, desigur, un limbaj identic cu acela pe care poetul îl vorbește și îl aude, dar trebuie să fie într-o astfel de legătură cu limba vorbită a timpului, încât cel care o ascultă sau o citește să poată spune: «așa ar trebui să vorbesc dacă aș ști să vorbesc poetic»" ¹.

Făcând parte dintr-un eseu al lui T.S. Eliot din 1942, intitulat *Muzica poeziei*, această opinie contrazice flagrant concepția despre regimul de existență al limbajului poetic pe care o susțin, spre sfârșitul secolului XIX, Mallarmé și, în primele decenii ale secolului XX, Valéry, reprezentanți de seamă ai ermetismului și ai purității lirismului. După cum se știe, potrivit dezideratelor celor doi poeți francezi, poezia trebuie să se îndepărteze cât mai mult de "cuvintele tribului" și de formele „universalului reportaj”, adică tocmai de limba uzuală a comunicării cotidiene și a jurnalisticii, pentru a dobîndi o altă gramatică și o altă semantică, devenind astfel o limbă în sine. De altfel, această viziune e caracteristică pentru o bună parte din lirica modernă a secolului trecut care cultivă cu insistență distanțarea programatică de comunicarea uzuală.

Pe acest fundal de supralicitare a artificialității rostirii poetice e normal să apară ideea că poezia își poate găsi la fel de bine resursele în chiar substanța vorbirii de zi cu zi. Acesta e contextul în care trebuie privită afirmația lui T.S. Eliot. Ea are în vedere spiritul viu al limbii, acel standard semantico-sintactic determinat istoric, specific oricărei colectivități umane, de care poezia nu poate face abstracție, oricât de pure ar fi idealurile ei. Probabil că poetul englez nu vede în apropierea poeziei de limba vorbită și un necesar proces de depoetizare a limbajului în vederea recuperării unor funcții ale sale oculte estetice, ci doar o modalitate de păstrare, într-un limbaj împrăștiat, a trăsăturilor sale specifice. Eliot nu e un poet reprezentativ pentru ideea tranzitivității actului poetic. El este, într-adevăr, adeptul unei poezii conduse pe făgașul unei gramatici normale, în directă legătură cu limba vie a comunicării zilnice, însă mai departe demersul său e gândit în regimul psihic și semantic al "corelativului obiectiv", care pînă la urmă obscurizează limbajul, în loc să-l facă mai transparent.

¹ T.S. Eliot - *Muzica poeziei*, în *Eseuri*, București, Ed. Univers, 1974, p. 37.

Cu toate acestea, poezia lui T.S. Eliot se înscrie într-o tradiție literară care a cunoscut și momente radicale de întoarcere la resursele vii ale limbii. Cu mai bine de un secol înaintea ca Eliot să publice celebrul său volum *The Waste Land*, predecesorul său William Wordsworth s-a arătat preocupat, în volumul *Balade lirice* (1800), de modificarea radicală a limbajului poeziei din vremea sa, atins de artificialitate și manierism, prin coborîrea creației din turnul de fildeș și promovarea unei rostiri poetice legate direct de limbajul instrumental și de sensibilitatea naturală a omului. Potrivit mărturisirilor poetului, scopul său a fost acela “de a alege întâmplări și situații din viața obișnuită și de a le relata sau descrie de la un capăt la altul, pe cît posibil într-o selecție din limba realmente folosită de oameni și, totodată, de a arunca asupra lor o anumită culoare a imaginației prin care lucrurile obișnuite să fie înfățișate minții sub un aspect neobișnuit”². Prefața lui Wordsworth la volumul amintit aduce o fundamentală răsturnare de concepție asupra poeziei și același lucru e valabil și pentru prefața lui Walt Whitman la volumul *Fire de iarbă* (1868), unde poetul american face următoarele afirmații: “Ceea ce spun, spun exact, așa cum este. Cei ce vor să preamărească, să șocheze, să fascineze sau să alinte, n-au decît s-o facă, eu voi avea aceleași scopuri ca sănătatea sau căldura sau zăpada și-mi va păsa la fel de puțin cît sînt observat. Ceea ce voi trăi sau voi descrie va porni din structura mea, fără urmă de compunere, veți sta alături de mine și veți privi în oglindă odată cu mine”³.

Cele două texte programatice pun în discuție problema reprezentării realității, condiția subiectului poetic și relația poeziei cu cititorul. E vorba aici de o nouă viziune asupra scopurilor poeziei, nu de o simplă înlocuire a unui instrumental poetic cu altul. Premisele moderne ale poeziei tranzitive se constituie prin creația acestor doi mari poeți, fără însă ca ideile lor să aibă și un ecou deosebit în epocă, în planul conștiinței critice cel puțin.

Din păcate, poezia lui Wordsworth – care plătește tribut unor inevitabile convenții romantice – se află mult sub nivelul intuițiilor sale teoretice și faptul acesta l-a făcut insuficient de convingător. În ce-l privește pe Whitman, trebuie spus că aserțiunile sale teoretice îmbracă nu o dată înfățișări poetice și că ele se topesc în pasta unui discurs de factura poemului în proză, ceea ce nu contribuie la relevanța lor teoretică. Așa încît, cu toate că poezia tranzitivă are o istorie deloc nesemnificativă – în care se înscrie și imagismul englez teoretizat de Ezra Pound într-un manifest din 1913 –, fizionomia ei a devenit pregnantă abia astăzi, în contextul evidentei epuizări a substanței și formelor modelului poetic impus, pe lângă Mallarmé și Valéry – pe care i-am adus în discuție anterior – și de Rimbaud, Verlaine și E.A. Poe, acesta din urmă fiind și predecesorul lor direct. Dacă e adevărat că poezia actuală și ceea ce este numit în sens larg postmodernism înseamnă, într-o bună măsură, și miza pe valorile individualității obiective, pe autobiografie și experiența directă, pe simplificarea formelor și renunțarea la retorică, atunci poezia tranzitivă nu poate fi eliminată din discuțiile despre literatura momentului actual și un relevu al configurației sale devine mai mult decît necesar.

Istoria poeziei tranzitive coboară – așa cum am arătat deja – pînă la începuturile secolului trecut. E vorba de o istorie ocultată de romantism, simbolism și suprarrealism – forme succesive ale unei mentalități poetice care mizează totul pe ambiguitate, metaforă, obscuritate, cantabilitate, transcendență simbolică. Această mentalitate s-a afirmat cu atîta spectaculozitate și amploare, încît trăsăturile sale au ajuns sinonime cu însăși ideea de poezie, întreținînd și mitul unei esențe a poeziei.

² William Wordsworth – *Prefață la a doua ediție a “Baladelor lirice”*, în *Arte poetice. Romantismul*, București, Ed. Univers, 1982, p. 126.

Prefață la a doua ediție a “Firelor de iarbă”, în *Opere alese*, Ed. Univers, 1992, p. 339.

Dar încă de la începuturile modernismului interbelic a existat și o mentalitate poetică subterană, antisimbolică și antimetafizică, implantată în prezent și istorie și preocupată de apropierea de cititor și de problemele omului comun, caracteristică pentru un număr mare de poeți aparținând unor arii culturale diferite. Există o mentalitate tranzitivă unitară, coerentă, bazată pe principii recurente și deținătoare a unor spații tematice și stilistice proprii, în care românul G. Bacovia se întâlnește cu italianul Eugenio Montale, rusul Osip Mandelștam cu americanul Robert Lowell, germanul Bertold Brecht cu sud-americanul Pablo Neruda, spaniolul Fernando Pessoa cu francezul Francis Ponge etc. Putem astfel presupune că în spatele acestor apropieri deloc întâmplătoare se află liniile de forță ale unei mentalități poetice alternative. Această mentalitate e, și ea, produsul unei raportări ontologice la lume, își are și ea propriile sale valori și limite, propriile sale tensiuni irezolvabile ca și mentalitatea puristă și metaforizantă. Și ea caută moduri cât mai satisfăcătoare de structurare a lumii în relație cu un adevăr ideal, de sorginte individuală, însă într-un regim de reprezentare a individualității care scoate în evidență ceea ce este comun și repetabil în natura umană. Demersul acesta e nu doar posibil, ci și necesar, pentru că, așa cum arată Fernando Pessoa într-un articol, "Tot ceea ce se petrece într-un creier uman s-a petrecut deja într-o manieră analogă în orice alt creier uman. Deci, ceea ce-i incumbă artistului care vrea să exprime un sentiment determinat e să extragă din acest sentiment ceea ce el poate avea comun cu sentimentele analoge ale altor oameni, și nu ceea ce e personal, particular, diferit în aceste sentimente"⁴.

Poezia tranzitivă evoluează istoric și se confirmă tipologic, într-o configurație ale cărei elemente ne stau deja la dispoziție, pentru că ele se află deja diseminate în toată poezia care, începând cu a doua jumătate a secolului trecut, se scrie azi în lume. O listă sumară de nume ar putea cuprinde poeți dintre cei mai diferiți. Pe unii i-am amintit deja mai sus. Lor li se pot adăuga alte nume, precum: Robert Frost, Louis Zukovsky, Anna Ahmatova, Cesare Pavese, Antonio Machado, Piet Lagerkvist, Umberto Saba, Cesare Vallejo, Charles Olson, Robert Creeley, John Berryman, Yanis Ritsos, Jacques Prévert, Frank O'Hara, Tom Raworth, Nicanor Parra, John Montague, Elisabeth Bishop, Kenneth Koch, Ted Barrigan, Nuno Judice, Jacques Roubaud, Joel Oppenheimer ș. a. sau, în poezia românească, Geo Dumitrescu, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, Virgil Mazilescu, Constantin Abăluță, Nicolae Prelipceanu, Romulus Bucur, Gheorghe Ene, Ioan Flora, Bogdan Ghiu, Gheorghe Iova, Cristian Popescu, Augustin Pop, Simona Popescu, Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Dumitru Crudu, Marius Daniel Popescu, Ioan Es. Pop, Mihai Ignat ș. a..

Raportată la existența și vorbirea de zi cu zi, poezia tranzitivă e o poezie a deschiderii și a apropierii de cititor. Eul poetic e antrenat într-o mișcare de extrovertire a datelor sale. El îmbracă formele unei individualități obiective și își constituie demersul poetic în funcție de niște valori fie ale comunității sociale, fie ale individului comun. E vorba de un imperativ al poeziei pe care îl constată, de pildă, Eugenio Montale într-o însemnare din perioada senectuții: "Astăzi indivizii – o infinitate – cer să se reprezinte, să existe, să strălucească individual, cer să-și trăiască propria viață, după posibilități, la nivelul emoțiilor și al senzațiilor. Și pe acest plan nu sînt admise privilegiile, omul oarecare are aceleași drepturi ca și omul de excepție și poate chiar să-și imagineze că baza stratului său vital este mai autentică decît a omului studios"⁵.

⁴ Fernando Pessoa – *Introduction a l'esthétique*, în *Oeuvres de Fernando Pessoa, VII. Le chemin du serpent*, Paris. Christian Bourgois Éd., 1991, pp. 83-84.

⁵ Eugenio Montale – *Timpul nostru*, în rev. "Convorbiri literare", nr. 3, 1986.

Individualitatea obiectivă socială este o instanță față de care se subsumează creația acelor poeți ce acordă poeziei lor funcții umanitare, ideologice, politice. Apar aici probleme de morală colectivă, proprii spiritului civic, legate de transformarea lumii prin scris, vizînd educația, conștiința istorică, formarea unor convingeri. Anecdotică e aici implicită, ca și epicizarea discursului. Uneori determinările exterioare conștiinței poetice sînt atît de puternice, că poezia directă ajunge să aibă un simplu caracter ocazional, perisabil, propagandistic (cum se întîmplă cu o parte din creația unor poeți ca Brecht, Maiakovski, Nazim Hikmet, Seferis, Neruda).

Ontologia poetului tranzitiv se întemeiază cu precădere pe valori personale, existențiale, etalate însă în limbaj public, în aspectele lor valabile pentru toată lumea. Acestea sînt valorile vieții de fiecare zi, sînt valorile clipei sau ale istoriei, datele semnificative, chiar dacă anodine, ale unui concret asumat mental și corporal în același timp. Modelul acestui tip de discurs se găsește încă în celebrul volum *Fire de iarbă* al lui Walt Whitman:

“Pavajul străzii, roțile camioanelor, tîrșitul / tălpii pantofilor, glasul pietonilor, / Omnibusul greoi, conducătorul cu degetul ridicat întrebător, / bocănitul cailor potcoviți pe pardoseala de granit, / Săniile, zurgălăii, glumele strigate, / plesnetul bulgărilor de zăpadă, / Uralele pentru favoriții poporului și furia celor răzvrățiți, / Ambulanța cu perdelele trase ducînd un bolnav la spital, / Întîlnirea față-n față dintre dușmani, înjurătura, / loviturile și căderea, / Mulțimea agitată, polițaiul cu steaua-n piept / croindu-și repede drum spre centrul gloatei, / Clădirile de piatră întorcînd impasibile ecoul, / Gemetele celor supraalimentați sau subnutriți, / căzînd loviți de insolație sau de colici, / Țipătul femeilor cuprinse brusc de durerile facerii, / grăbind să nască la ele acasă, / Vorbele spuse sau nespuse care vibrează mereu, / urletele reținute de ochii lumii, / Arestarea criminalilor, semnele de trufie, propunerile / rușinoase primite sau respinse cu buzele crispate, / La toate astea iau seama, la spectacolul lor, sau / la rezonanța lor – / Eu vin și plec.”

Individualitatea obiectivă își descoperă spațiul său de afirmare a particular-umanului în biografie și autobiografie, în experiența directă a realității. Parcursul vieții unui om de rînd se poate astfel dovedi modelul cel mai îndreptățit al destinului omului contemporan care își ia în serios condiția de anonim. Prin dezideratele sale teleologice, biografismul transferă instanțele supradeterminative ale existenței din planul fizic al experienței empirice într-o metafizică destinală, ca în poezia lui Bacovia, Kavafis și Robert Lowell. Se manifestă aici nevoia unei transcendente a imanenței și conștiința resemnativă a imposibilității transcendentei divine sau mistice ⁶. În volumul *Life Studies* Robert Lowell include și un poem dedicat morții mamei sale care surprinde banalitatea, deriziunea și grotescul acestui act final al existenței:

⁶ În lucrarea sa *Cuvintele și lucrurile*, (București, Ed. Univers, 1996) în capitolul “Omul și dublurile sale” Michel Foucault pune la un moment dat în relație gîndirea modernă cu experiența trăită a vieții, arătînd care este tensiunea fundamentală a acestei relații. Cum vom vedea din citatul de mai jos, observațiile lui Foucault sînt valabile nu doar pentru filosofia și epistemologia modernă, ci și, *mutatis mutandis*, pentru tipul de poezie care ne interesează aici, caracterizat prin pronunțate note raționalist-analitice și propria sa “metafizică” a corporalului și empiricului. Să nu uităm, apoi, puternica dimensiune autobiografică a poeziei lui Kavafis, Montale și William Carlos Williams, ca și faptul că “biografismul” lui Lowell și “personismul” lui O’Hara, strategii individuale de valorificare a experienței de viață, sînt modalități esențiale ale poeziei tranzitive. Dar iată ce spune filosoful francez: “Căci, într-adevăr, experiența trăită este spațiul în care toate conținuturile empirice devin accesibile experienței; ea este, de asemenea, forma primară care face în general aceste conținuturi posibile și care desemnează înrădăcinarea lor primă; tot ea face să comunice spațiul corpului cu timpul culturii, determinările naturii cu materialitatea istoriei (...). Este ușor de înțeles că analiza experienței trăite a apărut, în gîndirea modernă, ca o contestare radicală atît a pozitivismului cit și a schatologiei; că ea a încercat să restaureze dimensiunea uitată a transcendentalului; că a voit să evite discursul naiv

“Infirmiera ta nu știa decât italianește, / dar după vreun sfert de oră am ajuns să văd cum a fost ultima / ta săptămână / și lacrimile îmi alunecau pe obraji... // Când m-am imbarcat în Italia cu trupul Mamei / coasta întregă în *Golfo di Genova* / izbucnea tăcută în flori încrâncenate. / Galbenu-nnebunit și avalanșele marine de azur / izbeau cu lovituri greoaie de ciocan / în brazda de *spumate* efervescentă trasă de vaporul nostru, / și-mi amintea de vopsea tipătoare a Fordului meu de acasă. // Mama călătorea în clasa întâia în cală, / și sarcofagul ei *Risorgimento* negru și auriu / era asemenea cu cel al lui Napoleon la *Invalides*. / Și în vreme ce aici pasagerii se bronzau la soarele / mediteranean întinși pe punte în șezlonguri, / dincolo, cimitirul alor mei la Dumbarton / dormea la poalele Munților Albi / într-o temperatură de sub zero grade. // (. .) / Literale grandilocvente pe coșciugul Mamii / scriseseră greșit Lowell astfel – Lovel. / Cadavrul / era înfășurat ca un *Panetone* în foițe de staniol italienești.” (*Întoarcerea acasă cu vaporul de la Rapallo - februarie 1954*)

Trebuie să avem, apoi, în vedere, și o individualitate perceptivă sau senzorială – ca în poezia obiectiviștilor americani (Reznikoff, Oppen, Zukovsky), a lui Theodore Roethke sau a lui Francis Ponge – limitată la prezența și pregnanța obiectelor. Un poet ca William Carlos Williams e preocupat să surprindă senzația pură a obiectelor în mișcare, imaginea lor instantanee:

“Prin lumini / prin ploaie / văzut-am cifra 5 / în aur / pe o roșie / cisternă-a pompierilor / mișcându-se / încordată / năbăgată-n seamă / în larma clopotului / urletelor sirenelor / în uruiul roților / prin orașu-ntunecat.” (*Marea cifră*)

În general vorbind, eul poeziei tranzitive își constituie identitatea grație unor convingeri de natură pozitivistă și empirică, deși nici aspirațiile sale metacontingente nu sînt excluse. Extensivă sau intensivă, explorarea lumii și a vieții obișnuite devine o aventură la fel de pasionantă ca și aceea comandată de principiile imaginației sau ale fanteziei. E adevărat că de multe ori această explorare se poate trezi în fața unui simulacru de existență. Aventura nu rămîne astfel mai puțin dramatică și mai puțin profitabilă. În poezia tranzitivă realitatea are o singură dimensiune certă: propria ei suprafață. Această dimensiune poate însemna, după caz, diversitate sau stereotipie, diferență sau repetiție, sau și una și alta în același timp.

Chiar dacă nu sînt provocate de meditația asupra poeziei, aceste observații ale filosofului francez Gilles Deleuze arată indirect cît de inconfortabilă e condiția poetului care-și propune să atace realitatea frontal, în identitatea sa continuu evanescentă, încercînd s-o transforme într-o imagine plauzibilă: “Viața noastră modernă e de așa natură încît, confrunțați cu cele mai mecanice, mai stereotipe repetiții, în afara și înăuntrul nostru, nu încetăm o clipă să extragem din ele mici diferențe, variante și modificări. Și invers, repetiții tainice, deghizate și neștiute, animate de perpetua deplasare a unei diferențe, restituie în noi și în afara noastră repetiții goale, mecanice, stereotipice. (...) Sarcina vieții constă în a face să coexiste toate repetițiile în spațiul de distribuție a diferenței”⁷.

al unui adevăr redus la empiric și, deopotrivă, discursul profetic ce promitea cu naivitate venirea la experiență a unui om, în sfîrșit. Nu este însă mai puțin adevărat că analiza trăitului este un discurs de natură mixtă: ea se adresează unui strat specific și totuși doar ambiguu, îndeajuns de concret ca să i se poată aplica un limbaj meticolos și descriptiv, dar suficient de retras în raport cu pozitivitatea lucrurilor pentru ca, pornind de la el, să se poată scăpa de naivitate, aceasta să poată fi contestată și să se încerce fundamentarea ei. Analitica experienței trăite caută să articuleze obiectivitatea posibilă a unei cunoașteri a naturii pe experiența originară ce se schițează prin intermediul corpului; și să articuleze istoria posibilă a unei culturi pe densitatea semantică, care în același timp se ascunde și se arată în experiența trăită. Ea nu face, prin urmare, decât să se achite cu ceva mai multă grijă de exigențele care fuseseră formulate în pripă, atunci cînd se încercase, în om, valorizarea empiricului ca transcendențial” (pp. 376-377)

⁷ Gilles Deleuze – *Repetiție și diferență*, București, Ed. Babel, 1995, p. 8.

Poezia e însă obsedată de identic, de ceea ce poate fi reprezentat și recunoscut. Există astfel de poezie tranzitivă a perpetuului miracol cotidian, tot așa cum există o poezie tranzitivă a monotoniei existențiale, în regim nevrotic sau hedonist. Două exemple clare: Frank O'Hara și Bacovia. Pe de o parte, poetul american vede cotidianul ca pe un teritoriu cu totul nou, de o mare diversitate:

“E ora mea de prînz așa că plec / să mă plimb printre taximetrele de / culoarea zumzetului. Întîi pe trotuarele / unde lucrătorii își alimentează / torsurile lucioase și murdare cu / sandvișuri și Coca-Cola, cu căștile / galbene în cap. Îi apără de cărămizi, / îmi închipui. Apoi pe bulevard / unde fuste foșnesc deasupra / tocurilor și se umflă-n dreptul / gurilor de aer. Soarele arde, dar / taxiurile fac curent. Mă uit / la comerțul cu curele de ceas. Pisici / se joacă-n rumeguș. / Mai departe / spre Times Square unde firma / scoate fum chiar deasupra mea, și mai sus / cascada se prăvale lin. Un negru / stă-n cadrul ușii cu o scobitoare / în dinți, languros agitîndu-se. / O coristă blondă plescăie îmbietor: el / zîmbește și-și freacă bărbia. Dintr-o dată / totul înjur claxonează: e 12,40 într-o joi...” (*Meditații în imponderabil*).

Pe de altă parte, Bacovia, vorbește despre apropierea morții, într-un limbaj stereotip, simplificat la maximum, compus din repetiții elementare:

“E frig, iarnă.... / Vreau să gîndesc la anii mei pustii – / Nu mai aștept pe nimeni, / Nici o speranță. / Nimeni nu mai este liber... / Vreau să gîndesc la anii mei pustii – / Închide oriunde, / Închide ușa – e frig, iarnă.” (*Din vremuri*)

Pactul cu realitatea al poetului tranzitiv este de cele mai multe ori un pact al adevărului, al autenticității și sincerității, al mărturiei documentare sau al mărturisirii. Dar asumarea realității nu transformă poezia tranzitivă în spațiul unor întîmplări senzaționale sau, dimpotrivă, anodine, indistincte. Această poezie nu face concurență nici reportajului, nici jurnalului de actualități, nici talk-show-ului radiofonic, nici coloanelor de fapte diverse ale ziarelor. Ea poate fi interesată de tehnicile retorice ale acestora, dar nu se rezumă la perisabilitatea lor spectaculară. Poezia tranzitivă nu este mai puțin o poezie obsedată de valori morale și afective. Dar cîmpul de manifestare a acestora nu mai este plasat în orizontul transcendenței, și al metaistoricului, ci în temporalitatea vieții cotidiane, cu toată cohorta ei de gesturi și obiecte mărunte și inefabile, ca la Anna Ahmatova:

“Muzica răsuna în grădină / Cu o durere fără grai. / Stridiile pe platou, între bucăți de gheață, / Miroseau a mare, proaspăt și pătrunzător. / El mi-a spus: «Sunt un prieten credincios!» / Și rochia mi-a atins-o. / Cum nu aduc a mîngîiere / Atingerile acestor mîini”

sau ca la Eugenio Montale:

“De cîte ori nu te-am așteptat la gară / în frig, în ceață. Mă plimbam / tușind ușor, cumpărînd ziare / de nenumit, / fumînd Giuba suprimate apoi de ministrul / tutunurilor, neghiobul! / Poate un tren greșit, un dublet sau o / sustragere. Scrutam cărucioarele / hamalilor de nu cumva e-n ele / bagajul tău, și tu în spate, în întîrziere. / Apăreai, apoi, ultima. E o amintire / printre atîtea altele. În somn mă urmărește.” (*În fum*)

Nu e, pe de altă parte, mai puțin adevărat că și valorile acestei poezii pot lua aspectul unor categorii negative. Înstrăinarea omului în societatea tehnologică de consum, depersonalizarea, criza comunicării, criza identității, masificarea conștiinței, atenuarea instinctelor vitale sînt fenomene pe care poezia tranzitivă le-a sesizat la timp, încă din secolul trecut, și le-a exprimat în termenii neliniștii și ai urgenței sau în cadrele ironiei și ale satirei. Charles Reznikoff, de pildă, încearcă să surprindă senzația de vid existențial într-un spațiu urban în care prezența omului e marcată de semne derizorii:

“Plimbare prin stația de metrou, / într-un crîng de stîlpi de oțel; / cum buloanele, capetele nituite – / altfel decît nodurile stejarilor – / sînt așezate la distanțe egale: / cît de pustiu e solul / exceptînd ici și colo pe peron / cîte o ciupercă neagră și plată / care a fost gumă de mestecat”

Poate părea paradoxal, dar mișcarea de apropiere de limba vorbită proprie poeziei tranzitive este o operație la fel de dificilă și plină de riscuri ca și mișcarea de îndepărtare de ea. Preocupată de transparența și forța de impact a propriilor sale mesaje, poezia tranzitivă se află în căutarea formelor esențiale ale comunicării directe. Problema ei nu este aceea de a depăși structurile impure și prea ușor recognoscibile ale vorbirii uzuale, ci de a mări, prin tehnici proprii, autenticitatea acestora, capacitatea lor de a transmite cît mai multă semnificație, cît mai multă “iluzie de real”. Aproximarea de limba instrumentală nu înseamnă în nici un caz o încercare de reducere a limbajului poeziei la trăsăturile expresiei comune. Robert Frost caută, cum singur o declară, propozițiile-sunete ale limbii americane de zi cu zi. Robert Creeley e fascinat de oralitatea dialogului, poezia lui William Carlos Williams tinde către colocvialitatea vorbirii obișnuite. Dar la aceste dimensiuni se ajunge prin operații succesive de decupaj, selecție, reformulare, esențializare.

Substanța poeziei tranzitive nu constă într-un eșantion ales la întîmplare din materia nediferențiată a vieții. Poemul tranzitiv e un construct ca toate constructele estetice, și acest construct trebuie să fie nou, neașteptat, să pună pentru prima dată o problemă, să-l surprindă pe cititor, ca orice alt obiect non-utilitar. În acest sens, merită să reținem aceste cuvinte ale lui Robert Frost: “Niciodată poetul nu trebuie să le ofere cititorilor ceva ce ei nu știu, ci ceva ce ei știu și nu au cuvinte să spună”.

Voința de a exprima realul, omenescul, existența imediată se izbește de o dificultate redutabilă. Limbajul obișnuit este un limbaj al recunoașterii, al stereotipiilor gîndirii și percepției, iar poetul are nevoie de un limbaj al privirii, al contactului genuin, care să poată sesiza formele de diferență ale existenței. Alberto Caeiro (un heteronim al lui Pessoa) pune simultan în discuție logica limbajului și a înțelegerii realității:

“Astăzi am citit aproape două pagini / Din cartea unui poet mistic, / Și am rîs ca unul care a plîns mult. // Poeții mistici sînt filosofi bolnavi / Și filosofii sînt oameni nebuni. / Căci poeții mistici spun că florile au miros / Și spun că pietrele au un suflet / Și că rîurile cad în extaz sub lumina lunii. // Dar florile, dacă ar mirosi, nu ar mai fi flori, // Ar fi oameni; / Și dacă pietrele ar avea un suflet, ele ar fi lucruri vii, și nu pietre; / Și dacă rîurile ar cădea în extaz sub lumina lunii, / Rîurile ar fi oameni bolnavi / (...). // Cît despre mine, eu scriu proza versurilor mele / Și sînt mulțumit, / Pentru că știu că eu înțeleg Natura din afară; / Și eu nu o înțeleg dinăuntru / Pentru că Natura n-are înăuntru; altfel ea n-ar fi Natură.”

Și promotorii tranzitivității fac apel la unele figuri, dar nu la cele semantice în primul rând. Metafora și comparația pot avea funcții decorative sau ironice. Metonimia ca principiu de contiguitate e un procedeu mult mai prezent. În schimb, nivelul sintactic al discursului devine centrul de greutate al efectelor estetice. Juxtapunerea secvențelor, montarea și colarea lor, discontinuitatea și elipsa, asintaxismul și răsturnările topice, îngambamentul, jocul coordonărilor și al subordonărilor frastice sînt procedee curente. Iată un text al lui Elio Pagliarani – unul din principalii reprezentanți ai “Grupului 63” italian –, intitulat *Lecția de fizică*:

“A început studiind corpul negru / Max Planck la începutul secolului (se discută dacă era începutul sau sfîrșitul secolului) / radiațiile corpului negru în memoria / zilei de 14 decembrie 1900 / trebuia să presupună că la baza / energiei multiplicată de timp / au fost niște cuante de acțiune / Oh Elena paginile pe care / ne-am trudit lumina e o grindină de cuante, caut să-ți / spun că există opoziție / între macrofizică și microfizică și că lumea atomică a particulelor / elementare / este studiată de mecanica cuantelor – școala de la Copenhaga – / și de aceea ondulatorie a prințului de Broglie căci îndată fizicienii / au băgat de seamă că cele două noi mecanici deși întemeiate pe / algoritmi diferiți / sînt în esență identice: ambele neagă / neagă faptul că ar putea exista raporturi precise de la cauză la efect / afirmă că nu poți studia un obiect fără să-l transformi / lumină ce cade asupra electronului să-l lumineze / Iar eu stau aici / iar eu stau aici Elena în cușcă și aștept / sunetul unui obiect transmiterea efectului / asupra ta, a transformărilor / Nu eu / te trădez, prietena ta viața te apucă de beregată / tu ce vrei dacă se ține tare mușchiul cardiac / s-a dovedit doar că sînt un animal de povară / am să-mi vopsesc părul mai degrabă Einstein / și pletele lui, ți-l închipui cînd o fi luat pînă / să-i scrie lui Roosevelt “Dragă președinte, să construim / atomica, de nu naștiții” acțiunea energiei / a energiei multiplicată în timp și hemoragie / ba chiar sîngele din nas, spunea Pasquina la vîrsta ta, / sîngele din nas te eliberează...”

Apar, în plus, o mulțime de procedee tipografice și cinematografice care contribuie și ele la realizarea insolitării, adică la prezentarea într-un mod neobișnuit a unei situații obișnuite. Procedeele vizuale sînt promovate într-un spirit pronunțat tehnologic, ca în poezia lui Cummings, presupunînd și absorbția în text, la nivelul mesajului, a tehnicilor reclamei, ale anunțului publicitar. Nimic nu este, de fapt, natural nici în această poezie. Și aceste tehnici își au propriile lor coduri, dar acestea sînt codurile vieții de zi cu zi, ale existenței sociale moderne. Relația cu cititorul e păstrată, accentuată. Prin retorica ei la îndemîna oricui, o astfel de poezie apelează la obișnuințele perceptive cotidiene ale cititorului.

Poezia metaforico-ermetică își construiește efectele în spațiul mental, dar într-un soi de ficționalitate senzo-psihică. Descifrarea raporturilor sintagmatice dintre cuvinte permite sesizarea valorilor lor paradigmatică și transformarea acestora în simboluri, sensuri, imagini. Dar aceste imagini nu au nimic comun cu sensibilitatea profană a cititorului. Proiectîndu-le în psihicul său, cititorul descoperă că a venit în contact cu ceea ce Hugo Friedrich numea “irealitatea senzorială”. Aceste imagini nu au un referent identificabil, ele se adresează imaginației sensibilității noastre.

În schimb, poezia tranzitivă are în vedere o sensibilitate umană reală. Primul nivel al articulării mesajului este și aici cel mental, dar de data aceasta descifrarea sa nu mai implică un consum de ipoteze asupra logicii înlănțuirii cuvintelor, operație cu atît mai dificilă cu cît poezia născută în descendența lui Rimbaud și Mallarmé pune un mare accent pe ambiguitatea semantică. Absența ambiguității ușurează în textele tranzitive descifrarea sintactică.

Elipsa, de exemplu, e simplită ca o modalitate mai rapidă și mai concentrată de transmitere a unui mesaj. Exprimarea eliptică e o obișnuință a vorbirii de zi cu zi. La fel, cinetismul, prim-planul, contrapunctul vizual, *enchené*-ul, insertul iconic, montajul sau colajul secvențelor sînt procedee cu care mintea și ochiul cititorului sînt deja obișnuite datorită televiziunii, cinematografului, sistemelor de publicitate și reclamă.

La nivel semantic, textul îl pune în contact pe cititor cu o lume de percepții și senzații pe care memoria trupului său nu face decît să le reactualizeze. În fond, n-ar trebui să existe persoană care să nu fi simțit într-o zi cu ploaie, asemeni lui William Carlos Williams, că între o roabă udă și găinile curții există o relație inexplicabilă, misterioasă. La fel, n-ar trebui să existe cititor care să nu-și fi dat seama, precum Kavafis, că, oriunde ar pleca, el duce cu sine amintirea orașului în care s-a născut:

“Ai spus: “Mă voi duce-ntr-o altă țară, pe-o altă mare. / Un alt oraș îmi va apare mai bun decît acesta. / Orice efort al meu e aici condamnat; / și inima îmi zace îngropată – ca un cadavru./Pînă cînd să-mi știu spiritul în acest marasm? /Peste tot unde privirea mi-o îndrept, peste tot /nu văd decît negrele ruini ale vieții mele, / aici unde am trăit atîția ani, i-am distrus și i-am irosit.”// Noi locuri nu vei afla, și nici alte mări. / Orașul te va urma: pe-aceleași străzi te vei roti, /prin aceleași cartiere vei îmbătrîni; / și sub aceleași acoperișuri îți va albi părul. /Mereu vei sfîrși în acest oraș. Cît despre plecare – nu spera – / nici un vapor pentru tine, și nici un drum. / Așa cum ți-ai ruinat viața în acest ungher, /pe întregul pămînt la fel ți-ai fi distrus-o” (*Orașul*).

Pe de altă parte, americanul Tom Rawolth scrie un poem despre zilele săptămîinii, compus din înregistrarea unor fapte, reacții și obiecte anodine, pe care îl poate înțelege imediat orice locuitor al lumii contemporane civilizate:

azi e cald, americanii poartă haine de ploaie din nylon / se scrie cu Y mi-a spus să aștept afară supa / a prins o pojghiță subțire // frunzele începuseră să se îngălbenească deși eram abia / în iulie și printre pietrele cenușii încolțeau muguri verzi în rîu / pești morți // n-am parte de dragoste și de aceea mă consider liberă / – scria pe perete / iar dedesubt am zgîriat cu cheia “lincoln” / un lincoln zise ea *bien sûr* i-am răspuns ceva ca o / panglică elastică flutură pe lîngă mine / toate reginele franței au statui – zise ea își murdărise / nasul cu frișcă / mă doare gîtul nu coborî pe cărarea asta noaptea umblă / hoți și ucigași / vezi cinematograful ăsta e cel mai mare din europa maurice / thorez a murit / înregistrez un *disque* un mod de a trimite scrisori // cînd am plecat din ravenbruck mi-a spus că o jumătate de oră / nu s-a putut opri din rîs” (*Miercuri*).

Poezia tranzitivă se adresează acuității sensibilității noastre, memoriei noastre reflexe, acelei zonei de tăcere corporală în care relațiile noastre cu concretul lunii sînt tot timpul nuanțate, reformulate și regăsite în propria lor stereotipie. În sfîrșit, poezia tranzitivă îi oferă cu adevărat cititorului accesul la un cod comun cu cel care scrie. Cititorul face parte din aceeași lume în care se află și poetul, îi împărtășește condiția, îi cunoaște dinainte determinările.

Autenticitatea rostirii și a atitudinii față de viață sînt în orice situație esențiale. Astăzi se nasc poeți care adoptă de la bun început simplitatea și directetea, fără nici o preocupare față de metafizică și transfigurare, pentru că ei aproape că nici nu mai au, cu excepția experimentului și a discursului ironic – forme de limbaj încă creditabile –, posibilitatea unei alte opțiuni. Acești poeți exprimă prin poezia lor modul lor propriu de a se raporta la substanța prezentului. Sinceritatea a devenit pentru ei o categorie estetică.

Poezia tranzitivă se constituie într-un model elocvent al lumii noastre. E vorba de o lume a simultaneității și a informației electronice, a unor noi relații interumane în spațiul public (feminismul, ecologismul, “*political correctness*” etc.), mînată înainte de o extraordinară plăcere a consumului dar și marcată de un deficit de identitate, fascinată de continua noutate a vieții, cultivînd o transparență a umanului împinsă pînă la impudorie și grăbită să-și sabordeze propriile valori moderniste, cucerite cu atîta dificultate. E o lume care încearcă să fugă de propriile sale iluzii moștenite ale gîndirii tari și ale subiectului metafizic – o lume caracterizată deopotrivă prin imanență și indeterminare, obsedată de un continuu prezenteism, în care totul e trăit acum, într-o realitate devenită, prin tehnologiile comunicării instantanee, propria ei virtualitate.

Într-un asemenea context, cantonarea în tranzitivitate poate fi înțeleasă și ca o formă de așteptare a unui nou sens, ca un antrenament al sensibilității noastre derutate pentru viitoarele performanțe în sfera unei noi transcendente și a unei noi întemeieri a umanului. Într-un fel, – dintr-o perspectivă estetică deloc dispusă să renunțe la miturile sale esențialiste – poezia tranzitivă poate părea doar o formă provizorie de poezie, acceptată de nevoie, pînă la viitoarele adevăruri reciștigate. De aceea, probabil, în ciuda tradiției pe care deja și-a constituit-o, această poezie stîrnește în continuare reacții contradictorii, de respingere brutală sau de acceptare condescendentă. Lipsa ei de profunzime, cotidianitatea ei antiritualică, absența unor trimiteri simbolice spre adîncimile stereotipe ale spiritului trezesc suspiciunea, perplexitatea. Iată de ce pentru a discuta despre această poezie avem nevoie de alte noțiuni, de un alt mod de abordare și, înainte de toate, de o viziune complexă, integrativă asupra întregii poezii moderne.

II

În poezia românească tranzitivitatea e o dimensiune care apare tîrziu, la începutul secolului trecut. Un poet tranzitiv simptomatic pentru modernismul românesc e Bacovia, cel din volumele posterioare *Plumbului* (1916) și *Scînteilor galbene* (1924). Dar Bacovia e un tranzitiv în ciuda propriei sale voințe. Nu putem vorbi în cazul lui despre o conștiință teoretică tranzitivă, ci despre un instinct al unui alt limbaj și despre o evoluție implacabilă a poeziei sale spre o poetică a denotației și a referențialității cotidiane.

În poezia noastră interbelică problema tranzitivității nu există ca preocupare teoretică. Prea puțini sînt poeții care vor să schimbe limbajul poeziei în mod programatic. Dominant e un accentuat proces de metaforizare. Aceasta e tendința generală și ea nu are nimic nefiresc pentru că ține de un implacabil istoric. Se știe că limbajul poeziei românești de dinainte de Primul Război Mondial e încă un limbaj neevoluat, cu o tradiție destul de fragilă. Literatura română n-a cunoscut în secolul XIX poeți de talia lui Baudelaire, Rimbaud sau Mallarmé care au făcut din poezie un limbaj, cu o altă gramatică decît limbajul obișnuit. La noi, Eminescu instituie modelul poeziei romantice, fără să zdruncine din temelii edificiul lirismului. Poezia lui, ca și, mai tîrziu, poezia lui Coșbuc și Goga, acordă încă un mare credit anecdoticului, lumii obiective, vieții sociale, istoriei. Ea vorbește despre ceva anume, nu e preocupată să se autoizoleze în propriul ei limbaj. Procesul de autonomizare a limbajului poeziei începe la noi prin experimentele instrumentaliste ale lui Macedonski și continuă cu simbolismul facil și neconvîgător al unor poeți minori ca Minulescu, Dimitrie Anghel, Traian Demetrescu, Ștefan Petică ș. a.

Tocmai din acest motiv avangardismul românesc al primelor decenii ale secolului XX e în realitate un fenomen estetic, și nu anti-estetic, ca în culturile apusene. Construcția limbajului poetic modern nu fusese încă încheiată și o parte din poeții noștri de avangardă sînt într-un fel obligați să participe la deplina finalizare a acestei acțiuni. Să nu uităm nici faptul

că, deși sincronizat cu spiritul timpului și afirmînd o negativitate teoretică specifică, avangardismul românesc se deosebește destul de mult de fenomenul similar din culturile înconjurătoare, beneficiare ale unei puternice tradiții.

Avangarda poetică occidentală se opune instituției literaturii, formelor estetice osificate, filistinismului moralei burgheze, ideii de artă în general, fie ea și arta modernă. Avangarda românească are de luptat, dacă e să-și aleagă niște ținte, cu epigonismul eminescian, cu retorici inconsistente și languros-muzicale gen Elena Farago, Mihai Săulescu, Al.Th. Stamatiad etc. sau cu sămănătorismul și poporanismul. Funcția avangardei românești e mai degrabă aceea de a edifica și rafina limbajul poeziei decât de a-l distruge.

În momentul în care, în 1912, apare la București revista "Simbolul", întemeiată de Tristan Tzara și Ion Vinea, - moment pe care îl putem considera punctul de început al avangardismului și modernismului românesc - modelul eminescian fusese deja degradat în poezia simplistă, rurală și mecanică a lui Vlahuță, Șt. O. Iosif și Coșbuc. Macedonski era perceput de critica vremii ca un poet impur, eteroclit și nesigur, care, prin ciclul rondelurilor, se dedicase esteticii formelor fixe. Calofilii Ștefan Petică și Dimitrie Anghel promovau o poezie sentimentalizantă, de joasă altitudine și de un intimism desuet. În același timp, Minulescu, un poet de mare de succes la public, este promotorul unui discurs liric aluvionar, convențional, structurat de rime facile și spectaculoase, în care atitudinea cabotină, autoironică și egolatră este exagerată pînă la stridență. La începutul secolului XX limbajul poeziei românești e un construct redus la o gamă minoră a expresiei, lipsit atât de profunzimea trăirii cît și de curajul imaginii și al marilor viziuni.

Obiectivele atinse la sfîrșitul secolului XIX în spațiul poetic francez (eliberarea limbajului poetic de poncifele versificației stereotipe, perceperea și reprezentarea spațiului urban, impunerea valorilor literale ale imaginii, epurarea cuvintelor de sarcinile lor mimetice etc.) vor fi realizate la noi abia de Ion Barbu, Bacovia, Arghezi, Fundoianu și Blaga, de avangardiști ca Voronca și Vinea și, mai tîrziu, de Constant Tonegaru, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Ștefan Roll, Trost și Gherasim Luca. Acești poeți scriu o poezie care debordează de curajul asocierilor, mizînd pe impactul imaginilor șocante și explorînd în adîncime virtuțile conotative ale cuvintelor. Îi putem considera pe toți laolaltă moderniști - unii mai înclinați spre calm și transparență, alții mai euforici și metaforic-iconoclaști - și aceasta ținînd mai ales seama de complexitatea fenomenului în care ei se înscriu: "...pe o latură a lui, modernismul a însemnat o polemică - atît deschisă, cît și implicită - împotriva generalităților comode și convenționale în poezie, și în același timp un efort de reabilitare a concretului, a faptului care cade sub raza experienței imediate, a banalului și cotidianului, chiar atunci cînd au - uneori mai ales atunci cînd au - aparențele cele mai anti-«poetice»"⁸.

Interesul pentru concret și cotidian reprezintă prin urmare cealaltă latură a modernismului și acest interes va evolua în timp spre un limbaj simplificat, demetaforizat, apropiat de vorbirea obișnuită. Dacă-i lăsăm deoparte pe Ion Barbu și Blaga, obsedați cu adevărat de puritatea poeziei, în lista poeților deja amintiți mai sus pot fi incluși și Tristan Tzara, Eugen Ionescu și Geo Bogza (*Poemul invectivă*) care au mizat în textele lor pe contingentele vieții și pe valorile tranzitive ale limbajului. Disprețul lor față de gravitatea oraculară a discursului liric, interesul pentru derizoriu, marginalitate, patologie psihică și mecanicitatea existenței au destins exprimarea, au eliberat sintaxa de automatismele logicii și au lărgit vocabularul poeziei, eliminînd totodată din cuprinsul ei ceața stărilor sufletești, vagul, melancolia, muzica monotonă din poezia prebacoviană de gen.

⁸ Matei Călinescu - *Ion Vinea: schiță de portret liric*, prefață la Ion Vinea, *Ora finîinilor*, București, E.P.I., 1976, pp. VIII-IX.

Avangardismul incipient al lui Tzara (perioada 1913–1915) e o formă agresivă de antisimbolism, tentată de absurd și negația cinică. Chiar și atunci cînd poetul își ia în serios vocația de disident al logicii gramaticale, lumea din care el pleacă și în care el se întoarce e cea imediată, e realul.

Racordarea directă la cotidian e mai puțin evidentă în cazul lui Fundoianu și Voronca, căci imagismul lor dezlănțuit și tendința de a învălui banalitatea existenței în fluxul continuu al metaforei se întâlnește cîteodată cu evaziunea în metafizic și simbol. Cei doi poeți sînt însă niște falși avangardiști. Chiar dacă în bună măsură experimentală, poezia lor e obsedată de ontologie și valorile existenței imediate. Voronca, de pildă, e, în cadrul avangardismului românesc, unul dintre principalii promotori ai unei poezii sintetice, integrale, totalizatoare, specifică pentru noua condiție de existență a omului modern.

Nici Arghezi, Bacovia, Pillat și Adrian Maniu nu sînt niște creatori care să disprețuiască realul. Nu putem vorbi în cazul lor despre o realitate distrusă – ca în cazul poezilor francezi, italieni și spanioli – și nici despre mutarea cîmpului de tensiune al poemului din trăire în limbaj, în poemul ca obiect autonom. Ei nu vor să uite lumea, nu fug dezgustați de ea și nu se retrag în cultură și livresc refuzînd contingențele precare ale vieții. Cred și ei într-o estetică înaltă a poeziei, însă nu neapărat în caracterul ei independent. Preocuparea lor de căpătii e sublimarea existenței concrete în spațiul simbolizant al artei.

Poezia modernistă românească e aproape în exclusivitate o poezie a opulenței semantice. Există în cuprinsul ei o adevărată obsesie a sensului plin și profund. Totul este supralicitat. Dar mai ales e vizibilă o foame de cît mai multe cuvinte, de expresii cît mai grele și mai spectaculoase, o căutare de imagini cît mai calofile, o metafizică a metaforei gnoseologice împinsă pînă la emfază. La Ion Pillat această obsesie devine, în timp, pur și simplu decorativism, colecție de imagini frumoase. La Blaga ea se va transforma în cele din urmă într-o muzică lexicală ermetică, cu inflexiuni folclorice. La Ion Barbu apare o adevărată voluptate a imaginii senzorial-criptice, poetul introducînd cu curaj în limbajul poeziei sale nu doar termeni științifici și matematici, ci și savuroase cuvinte neaoșe, balcanisme, elemente argotice, onomatopee de creație personală etc. În cazul lui Bacovia putem vorbi despre o distrugere a semanticii simboliste prin hipersemnificație. E și aici un exces de aceeași natură.

Metamorfoza generală în poezia noastră interbelică e una în direcția creării și, mai apoi, a accentuării dimensiunii conotative a limbajului poetic. Nu e greu să explicăm de ce lucrurile stau așa și nu altfel. Trebuia să se consume și la noi, în mod firesc, un proces pe care alte literaturi l-au consumat, la vremea lor, în maniera lor specifică.

În acest context, fatalmente condiționat de imperativele estetizante ale actului poetic, orice încercare de altă natură nu putea avea decît puține șorți de izbîndă. Poezia de război și lirica erotică a lui Camil Petrescu din volumele *Versuri* (1923) și *Transcendentalia* (1931), poezia imagist-cotidianistă a lui Adrian Maniu, Camil Baltazar și Constant Tonegaru sau cele cîteva texte de poezie prozaică ale lui Luca Ion Caragiale, ca să nu mai vorbim de multe poeme tranzitive bacoviene din volumele *Cu voi...*, (1930) *Comedii în fond* (1936) și *Stanțe burgheze*, (1946) au putut părea în epocă fenomene poetice nesemnificative.

Cultivarea valorilor denotative ale limbajului, depoetizarea discursului liric, de multe ori instinctivă sau involuntară, nu puteau fi privite nici măcar cu condescendență. Ele păreau probabil niște încercări compromise de spiritul speculativ-metafizic al poeziei românești, un spirit nesățios cu mijloacele de expresie, obsedat de esențe, simboluri, sinteze. Cu toate acestea fenomenul tranzitivității era vizibil și criticii vremii n-au putut să nu-l ia în considerație.

Într-un studiu despre poezia lui Camil Petrescu, Eugen Lovinescu observă exact notele diferențitoare ale acestui nou tip de discurs necanonic, care încearcă să disocieze expresia poetică de expresia muzicală (cum se întâmplă și în primele volume ale lui Blaga), într-un limbaj intelectualizat, însă vizual și “de un voit prozaism”. Criticului i se pare că poezia lui Camil Petrescu își are nota ei singulară:

“În dorința de a plasticiza «ideea» pură, fără nici un alt ajutor străin, poetul ia voluntar atitudinea ascetică a mîncătorilor de lăcuste din pustiu ludeei; vrea să scoată poezie din detritusuri verbale. Pe lângă prozaismul voit al expresiei, el cultivă și metoda analizei. Ne-am obișnuit să privim poezia ca o sinteză; d. Camil Petrescu ne-a zdrobit însă în cioburi oglinda fermecată a poeziei. Notația lui nu se exprimă totdeauna printr-o puternică imagine sintetică, ci lunecă adese la descripție analitică, la alăturarea tihnită de amănunte prozaice”⁹.

Acest gen de discurs analitic, sărac în figuri, de notație atentă a detaliului banal, va reveni în poezia noastră în forme apăsate abia după completa epuizare a rezervoarelor poeziei metaforic-oraculare. Chiar și după război, cînd poezia modernă europeană dă vădite semne de oboseală și începe să dovedească un mult mai mare interes pentru real, mulți poeți români nu vor ezita să facă în continuare apel la aceste rezervoare metaforizante, uneori din pur instinct mimetic. Fascinația opulenței semantice își va spune în continuare cuvîntul și în poezia românească a deceniilor VII și VIII din secolul trecut (Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Cezar Baltag ș. a.).

Înainte însă de a ajunge la generația lui Nichita Stănescu e nevoie să ne reamintim că procesul de îmbogățire și rafinare a limbajului poetic și de tematizare modernă a poeziei românești a fost brusc întrerupt de aberația proletcultistă a anilor 1947-1965. Fiind vorba acum despre o poezie ideologizată, cu funcție de text propagandistic versificat, deturnată de la condiția ei normală de existență, e lipsit de sens să aducem în discuție implicațiile negative ale limbajului acestei poezii. E adevărat că acest limbaj devine direct, simplu, colocvial, antiliric, dar nu se poate acum vorbi despre o tranzitivitate reală, pentru că nu se poate vorbi nici despre o adevărată poezie.

Prima încercare majoră de tranzitivizare a poeziei noastre după modelul Whitman a fost declanșată de Victor Valeriu Martinescu, Dimitrie Stelaru și de gruparea poeților din jurul revistei “Albatros” (Geo Dumitrescu, Sergiu Filerot, Ion Caraion etc) încă din anii premergători războiului. Acum, așa cum arată Nicolae Manolescu, “scrisul frumos va fi înlocuit cu agramatismul ostentativ, cuvintele vor fi împerechiate bizar, estetismul predecesorilor imediați va fi repudiat. Poezia nu se poate salva de sterilitate decît uitîndu-se pe sine și revenind la lume: angajîndu-se (moral, social), devenind instrument”¹⁰.

Un astfel de poet “angajat” în existența imediată, din păcate astăzi încă puțin cunoscut, este Victor Valeriu Martinescu, autorul volumului *Cele dintîi știri despre Victor Valeriu Martinescu* (1933), “personalitate poetică ce se cristalizează la confluența dintre bacovianism și starea de spirit avangardistă (...), primul poet român pentru care Bacovia devine un reper fertil, preluat conștient și revitalizat prin confruntarea cu noua sensibilitate a generației anilor '30”¹¹. Criticul Ion Pop, autorul acestei caracterizări, atrage atenția asupra faptului că în

⁹ Eugen Lovinescu – *Camil Petrescu*, în *Critice*, IX, 146-152, text reluat în E. Lovinescu, “Scrieri”, I, E.P.L., 1969, p. 457.

¹⁰ Nicolae Manolescu – *Metamorfozele poeziei*, prefață la antologia *Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta*, București, Ed. Allfa-Paideia, 1996, p. LXXVIII.

¹¹ Ion Pop – *Un “avangardist de unul singur”*, prefață la *Victor Valeriu Martinescu, Știri despre Victor Valeriu Martinescu*, Oradea, Ed. Cogito, 1995, p. 10.

intertextul poeziei lui Victor Valeriu Martinescu e prezent un Bacovia concret și tranzitiv, poetul prozaismului vieții cotidiene. De altfel, autorul *Celor dinții știri...* promovează o poezie a "sincerității maladive, subversive", deschisă spre toate aspectele vieții, privilegiind spontaneitatea în dauna literaturii, o poezie vitală, patetică, de o grandilocvență autoironică.

Din aceeași generație a anilor premergători războiului face parte și Geo Dumitrescu, poet impus după 1945 prin volumul *Libertatea de a trage cu pușca*. Geo Dumitrescu aduce în poezia sa teme sociale, morale, comunitare, într-un limbaj cu un vocabular colocvial, mizând pe adresarea directă, deși de aspect pletoric, agitatoric. Poetul e un maiakovskian și un whitmanian în același timp. Însă între el și Whitman distanța e foarte mare, pentru că Geo Dumitrescu scrie deja într-o lume în care nu se mai poate spune totul, cu tabuuri și teme imposibil de abordat în mod frontal, ceea ce conduce nu o dată poezia sa la un discurs verbos, de pură gesticulație retorică.

În perioada postbelică revirimentul poeziei românești începe în anii '60, odată cu primele cărți ale generației lui Nichita Stănescu. Cel puțin, aceasta e părerea cvasiunanimă a criticii noastre care nu se arată nici astăzi, la ora revizuirilor, dispusă să țină seama și de unele manifestări de grup (poetii reușiți în jurul revistei "Steaua") sau de activitatea – oricât a fost ea de marginală sau discutabilă valoric – unor poeți de mai mică importanță afirmați înainte sau în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Configurația acestui moment a fost, totuși, mai complexă și mai nuanțată decât se crede și ea ar trebui să fie cândva reconstituită.

Vorbind despre această nouă generație a anilor '60, implacabil vom repeta unele adevăruri care se știu. Congenerii lui Nichita Stănescu redescoperă poezia, ideea de poezie lirică, individualitatea, sentimentele, esteticul, arta. Dar ei nu fac o nouă poezie. Ei refac legătura cu poezia noastră interbelică și epuizează o substanță care nu apucase încă să se manifeste complet. Există și la șaizeciști o foame de cuvinte, o nesățioasă vînătoare de imagini, o căutare de simboluri cu mare forță de acoperire, însă nu ca la marii poeți dintre cele două războaie. Graba lor e de a regăsi normalitatea rostirii lirice, reînstituind astfel un spațiu al literarului care fusese multă vreme interzis.

Prospețimea și noutatea lor, despre care s-a vorbit atît de mult în deceniile VII și VIII ale secolului trecut, au o simplă determinare contextuală. Originalitatea șaizeciștilor e discutabilă, fiind mai degrabă o formă de lectură aplicată la un alt real istoric, reprezentat însă după aceleași tipare metafizice de extracție modernistă. Mulți dintre ei (Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Gheorghe Pituț) sînt niște blagieni. În primele sale volume Nichita Stănescu absoarbe destule ecouri eminesciene. Cezar Baltag valorifică o anume dimensiune a poeziei lui Ion Barbu. Ion Gheorghe, și nu numai el, redescoperă folclorul, bizantinismul imaginilor de filieră gîndiristă, universul fantasticului popular. Aspecte clare care vin din simbolism, din suprarealism, din expresionism, din poezia lui Arghezi, Maniu și Pillat sînt iarăși de identificat în această poezie.

De fapt, prin această generație entuziastă și în bună măsură autodidactă, formată pe cărți de poezie interzise și astfel pornită în căutarea unei normalități literare care nu are în sine nimic spectaculos, dar care este în epocă promovată ca o realizare de excepție, se afirmă ceea ce am putea astăzi numi *neomodernismul* românesc, fenomen cu un implacabil conținut estetizant. El se face cunoscut printr-un limbaj expansiv, metaforic, năvalnic și dînd senzația de spontaneitate, dar asta într-un spațiu de la bun început aseptizat, între niște foarte precise

limite ideologice, vorbind prea puțin despre realitatea empirică, despre omul de zi cu zi și despre viața imediată din România anilor '60-'70. Se cade astfel într-un soi de anistorism al creației, "situat mereu dincoace sau dincolo de conștiință, dincoace sau dincolo de simțul identității și responsabilității"¹².

Or, realitatea în care trăiesc acești poeți e realitatea comunistă din perioada deschiderii. Această realitate își are și partea ei de cotidian, cu elemente grotești, hilare și absurde, ea subînțelege și existența unor tensiuni sociale direct observabile, e o realitate în plină schimbare, cu un orizont utopic de viață, impus de sus, dar și o realitate a suferinței, a mizeriei și a plictiselii, sumbră, apăsătoare și lipsită de perspective, controlată de un limbaj standardizat, ideologizat, în care dominantă e limba de lemn a partidului. Poeții generației '60 scriu ca și cum această limbă de lemn nu ar exista, nu i-ar atinge. Pe ei nu-i interesează realitatea, ci poezia. Fundamental rămâne însă, la poeții generației '60, viciul lor de raportare la real. Pentru ei, pînă și adevărul spus direct, într-un discurs de factură nemetaforică, e un adevăr "poetic".

Semnificativ din acest punct de vedere e încercarea lui Nichita Stănescu de a testa limitele exprimării denotative și ale limbajului transparent într-un volum, *Laus Ptolemaei*, care nu are nici o legătură cu prezentul și viața cotidiană, ci încearcă să regîndească, dintr-o perspectivă personală, cosmologia unuia dintre vechii gînditori greci, într-un limbaj apoetic, de pură speculație intelectuală.

Un caz mult mai interesant e acela al lui Marin Sorescu, poet cu multiple înclinații tranzitive, valorificate în primele sale cărți prin strategii parodice și ironice, pentru a ajunge din 1973 încolo, prin cele trei volume ale ciclului *La liliaci*, la o poezie narativ-dialogică pe teme rurale, care absoarbe în cuprinsul ei toate atributele și procedeele consacrate ale prozei. Așa cum observă Eugen Negrici, în aceste volume de factură epică și dramatică, "adică în tablourile și scenele rememorate fără inflexiuni elegiace, fără metafore, ca și în istorisirea prozaică, indiferentă a unor întîmplări din lumea satului nu mai poate fi sesizată o *orientare* a substanței artistice într-un sens euristic. Orice intenție aparentă de ordin artistic a dispărut, începînd cu preocuparea pentru limbajul liric și sfîrșind cu organizarea compozițională"¹³.

Marin Sorescu procedează aici la o radicală operație de depoetizare, cu consecințe pozitive în planul surprinderii malformațiilor spiritului țărănesc din satul românesc postbelic din cîmpia Olteniei. Și totuși, acest gen de poezie, colorată și gălăgioasă, situată la gradul zero al limbajului cotidian, sfîdînd orice idee de structură poetică, într-o libertate a rostirii cu zone savuroase de umor și ironie, nu a influențat poezia momentului și nici nu s-a constituit într-un *back ground* semnificativ al tinerilor poeți afirmați ulterior.

După generația lui Nichita Stănescu, o prezență spectaculoasă, deși de scurtă durată, cunoaște grupul poezilor echinoxiști, una dintre principalele falange ale generației '70, care promovează o poezie inteligentă și rafinată, fascinată de livresc și de natură, o natură livrescă și aceasta. Echinoxiștii sînt niște poeți ai vegetalului și ai bibliotecii, ai purității presocratice a intelectului și ai melancoliei culturale. Ei fac un fel de poezie a primei generații de intelectuali, o poezie de fragilități existențiale și subtilități retorice, elemente descoperite cu uimire și încîntare și poetizate ca atare, pînă la căderea involuntară în stereotipie.

¹² Caius Dobrescu – *Nichita Stănescu între mit național și poet "underground"*, în *Modernitatea ultimă*, București, Ed. Univers, 1998, p.182.

¹³ Eugen Negrici – *Introducere în poezia contemporană*, București, Ed. Cartea Românească, 1985, p. 60.

Se face însă cunoscută, tot la Cluj, unde apare revista "Echinox", anterior chiar generației lui Nichita Stănescu, și o poezie care încearcă să se apropie de realitatea cotidiană a vieții, e adevărat fără a lăsa să pătrundă în câmpul ei prea multe ecouri sociale directe. E poezia poezilor grupați în jurul revistei "Steaua": Petre Stoica, Aurel Rău, Victor Felea, Aurel Gurghianu, A.E. Bakonsky. Interesul pentru aspectele mărunte ale existenței și pentru un limbaj mai puțin opulent și mai precis, trăgându-și energiile punctuale din anonimatul cuvintelor de fiecare zi, este în cazul acestor poeți evident.

Poezia lor nu se materializează într-un discurs care să atace frontal cotidianul lumii comuniste, ci e produsul unor marginali înclinați spre hedonism și micile bucurii și tensiuni ale traiului zilnic. Această poezie mizează pe spontaneitate, pe descrierea percepțiilor, gândurilor și stărilor privilegiate ale vieții intime, pe notație și fragmentarism.

În același plan al temelor minore ale vieții se situează ulterior poezia lui Emil Brumaru, un șaptezecist obsedat de spațiul casnic și de lumea vegetalului domestic, captiv de bună voie al unui discurs tandru-ironic, de o inventivitate inepuizabilă, centrat pe metaforismul calofil. În linia epurării limbajului poeziei de ceea ce el are de prisos și a dicteului cerebral și anamnetic se plasează Virgil Mazilescu, unul dintre precursorii poeziei generației '80, mai ales la nivelul sintaxei și al economiei de mijloace semantice.

Din cohorta poezilor șazecești, în mijlocul cărora s-a manifestat tot timpul ca un solitar, se desprinde Mircea Ivănescu. El scrie o poezie la fel de diferită de poetica șazecească ca și oniricul Leonid Dimov. Însă Mircea Ivănescu nu este un client al visului lucid, ci, cel mult, un "*promeneur solitaire*", cultivând reveria în cotidian și livresc.

Discursul său e unul cu evidente intenții tranzitive, pentru că Mircea Ivănescu e un poet al înțelesului ultim și al drumului, întotdeauna sofisticat, prin acumularea explicațiilor, detaliilor și nuanțelor, spre acest înțeles ultim în care eul ca persoană civilă ar vrea să se confunde cu ființa, ca invariantă ontologică. Putem vorbi aici despre o culturalizare a cotidianului, cu efect anonimizator, dar și despre o teamă a celui care scrie față de propriul eu biografic pe care poezia îl despuiază de toate membranele sale de protecție, ceea ce conduce la continua lui dedublare. Mircea Ivănescu e un disimulat nemulțumit de propriile sale disimulări, un nehotărât care caută certitudinile pentru a le respinge, un resemnat care se revoltă, un poet al imaginației culturale și al fantasticului cotidian. La el primează autoironia, pastșa, bonomia, aluzia, insinuarea, descrierea nudă, narativitatea stărilor, imaginarul de bibliotecă.

Poezia lui Mircea Ivănescu nu are nimic de a face cu profunzimile căutate, cețoase, matriciale din poetica generației sale. Această poezie nu are nimic grav, înalt, oracular. E poezia unui eu mic, a unei individualități lipsite de orgolii, a unui sine care știe suficient de multe lucruri despre propria sa deriziune și care nu pozează în cunoscător și căutător de taine. Tocmai prin aceste calități ale poeziei sale Mircea Ivănescu - astăzi unul dintre cei mai importanți scriitori români - devine un poet pe care noua generație a anilor '80 și-l va revendica drept precursor.

La începutul anilor 80 procesul de tranzitivizare a limbajului poeziei românești devine o operație concertată și, obiectiv vorbind, implacabilă și necesară, inițiată și condusă de o nouă generație literară, redutabilă prin modul polemic în care ea înțelege să se raporteze la contextul poeziei noastre postbelice și prin pronunțata ei disponibilitate teoretică.

E o generație care are o clară conștiință a ceea ce vrea să facă, a ceea ce nu mai trebuie făcut în literatura momentului. Luciditatea optzeciștilor rezidă într-un puternic sentiment al diferenței și al încadrării lor într-o altă matrice estetică decât aceea modernistă și

neomodernistă, cu noi linii de forță și noi teritorii ale sensibilității de explorat. În anii '80, apar și senzația unei anume epuizări a domeniului canonic al literarității, neîncrederea în metaforismul pedestru și psihologismul liricizant, ca metode de captare a realului. Limbajul poeziei anilor '60-'70 încă mai păstra o doză de inocență a utilizării. Pe atunci entuziasmul ontologic al creatorilor lirici încă putea suplini liniștit conștiința critică. Ideea de frumusețe și stil nu intraseră încă în criză. Nu se simțea decât pasager și în forme discrete ideea recursului la ironie. Expresivitatea rostirii lirice era o dimensiune sacrosanctă. Există însă deja, cum am văzut, poezia lui Geo Dumitrescu, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru, Virgil Mazilescu sau, în aceeași linie depoetizantă și anti-oraculară, poezia lui Petre Stoica, Constantin Abăluță, Vasile Vlad, Angela Marinescu, Victor Felea, A. E. Baconsky, Nora Iuga, George Almosnino, Nicolae Prelipceanu ș. a.

Aceștia sînt principalii precursori ai noului model poetic – model la care a fost racordată retroactiv și poezia lui Bacovia din *Stanțe burgheze* (1946) și *Stanțe și versete* (1971, volum postum). Odată cu impunerea lui, neomodernismul generației lui Nichita Stănescu poate fi considerat un fenomen epuizat, numai bun pentru viitoare raportări parodice. Cît despre promotorii efectivi ai acestui model – poeții generației 80 –, ei sînt niște sceptici și niște lucizi, asumîndu-și o conduită literară în același timp de coloratură avangardistă și experimentală, lipsită de *parti pris*-uri și deloc îngăduitoare. Privesc cu suspiciune stilul, formele încetățenite ale comunicării prin literatură, ideea de poeticitate, structurile date ale genurilor și speciilor, promovînd îndoiala metodică față de tot ceea ce înseamnă temă importantă, subiect de succes, orizont de așteptare garantat.

Unul dintre meritele esențiale ale optzeciștilor e acela că au reușit să păstreze într-o stare de extraordinară vivacitate limba română, subminîndu-i poncifele, regăsindu-i marele potențial ironic ivit din mantaua lui Caragiale, dezamorsîndu-i toate virtuțile hipnotice, demobilizatoare. N-au contestat în felul acesta doar rigiditatea mincinoasă a limbii de lemn, într-un moment de sporită agresivitate ideologică a acesteia asupra spațiului public, ci au înnoit în mod radical și limbajul literar, încă puternic marcat, prin neomodernism, de toate stilisticile de gen ale literaturii noastre interbelice.

Canonul tranzitiv al poeziei românești se impune abia acum, în anii 80. Odată cu noua generație de poeți intră în poezia noastră biografia omului comun, adevărurile vieții cotidiene, colocvialitatea vorbirii, anonimatul existenței, normalitatea stărilor, sentimentelor și reacțiilor, revolta morală, atitudinea civică, meditația deschisă, în linia empirismului și analitismului englez și a pragmatismului american, asupra limitelor limbajului și ale poeziei, autenticitatea, sinceritatea, direcțetea rostirii.

După 1980, prin Mircea Cărtărescu, Romulus Bucur, Florin Iaru, Gheorghe Iova, Liviu Ioan Stoiciu, Magda Cârneci, Ion Stratan, Virgil Mihaiu, Alexandru Mușina, Gheorghe Ene, Traian T. Coșovei, Ioan Flora, Bogdan Ghiu, Augustin Pop, Mariana Marin, Cristian Popescu sau mult mai tinerii Andrei Bodiu, Radu Andriescu, Marius Oprea, Simona Popescu, Caius Dobrescu, Ioan Es. Pop, Dumitru Crudu și ceilalți, întreg sistemul de referință al poeziei noastre face trecerea – ca influență artistică și orizont predilect de lectură – de la spațiul cultural francez la cel englez și american. E o schimbare cu consecințe importante în planul vocabularului, al sintaxei, dar și în modul de a privi lumea. Poezia românească cunoaște în scurt timp un masiv proces de tranzitivizare, nici în prezent încheiat și condus spre ultimele sale consecințe de unii poeți ai așa-numitei generații 2000.

Trebuie precizat din capul locului că nu toți poeții optzeciști manifestă în discursul lor clare opțiuni tranzitive. Însă pe toți îi interesează cu evidență trei probleme, formulate cu toată responsabilitatea, dincolo de orice metafizică spectaculară: realitatea, cititorul și limbajul poeziei, regîndit acum în dimensiunea lui comunicativă. Ei nu mai cultivă acea simbolistică îndoielnică mimînd eroismul condiției umane sau tragedia autohtonă a clasei țărănești, nu mai agreează orficul și oracularul, originile și increatul, nu mai idealizează natura, nu mai resping lumea urbană, nu mai inventează false probleme și false limbaje, ci vor să aducă poezia la normalitatea condiției de existență a celui care scrie și a celui care citește.

Asta nu înseamnă că ei evită în totalitate metaforele, simbolurile, procedeele poetice cunoscute, că ei ajung să scrie așa cum vorbesc, fără nici un fel de precauție tehnică, practicînd o rostire albă, amorfă, elementară. Însă acești poeți aruncă în derizoriu toată gravitatea poeziei generației lui Nichita Stănescu. Parodiază teme, structuri, forme, limbaje, subiecte, modalități stereotipe de construcție metaforică, atitudini și tipare sintactice și aduc poezia de la spontaneitatea ingenuă la știința construcției. Refuză gesticulațiile grandilocvente, ezoterice, pentru că însăși condiția lor socială marginală le interzice să fie niște poeți ai gesturilor superioare, teatrale. Încearcă să privească realitatea cotidiană cu ochii deschiși, recurgînd, în nu puține cazuri, la aluzia și sugestia ironică doar pentru a putea comunica și ceea ce nu se putea comunica în mod direct.

Poezia optzecistă este o poezie puternic legată de contextul socio-cultural în care ea s-a născut și care constituie cîmpul ei predilect de explorare. Odată cu ea criteriul poeticului cunoaște o răsturnare spectaculoasă. Importantă nu mai e acum poezia ca spațiu al unei atemporalități privilegiate, ci realitatea ca loc al tuturor tensiunilor vieții, important nu mai e acum eul metafizic, ci eul biografic al celui care scrie.

Mulți optzeciști sînt niște deconstrucitori și niște parodiști ai limbajelor poetice care-i preced. Într-un poem astăzi celebru, *O seară la operă*, Mircea Cărtărescu parodiază toată poezia noastră de la Iancu Văcărescu la Nichita Stănescu. Ion Stratan e, printre altele, un autor de *ready made*-uri caragialiene. Florin Iaru dovedește o vervă satirico-parodică de factură intertextuală redutabilă. În orice caz, optzeciștii nu mai pot lua în serios nimic din toată mitologia poeziei moderniste.

Poetica modernistă e repudiată cu vehemență, fără nici o ezitare, într-o intervenție din 1986 a lui Mircea Cărtărescu: "O liniște imensă, suspectă, emană din întreaga poezie modernistă în acest secol neliniștit. Astăzi, caracterul dictatorial al vîzului în poezie, cu tot ce implică el (renunțarea la umanism, la comunicare, la plăcerea lecturii, la căldura și catifelarea vocii) a căpătat proporțiile unui dezastru. Poezia a rămas fără public iar poetul a ajuns să nu se mai poată exprima pe sine însuși în propriul său text, să producă lucruri străine de persoana sa reală. Din poemele unui modernist, chiar remarcabile estetic, nu putem ști cine este de fapt acel poet, cum trăiește, ce gîndește despre viață. Frîngerea punților dintre text și referent, salutară la sfîrșitul secolului trecut, a devenit azi insuportabilă. Nu se mai poate respira în niște tipare poetice care pierd denotatul într-o pulbere de conotații"¹⁴.

La rîndul lui, un alt lider teoretic al generației, poetul Alexandru Mușina, susține încă din 1982, cînd literatura optzecistă se afla abia la începuturile ei, necesitatea unui *nou antropocentrism*, caracterizat prin "centrarea atenției pe ființa umană, în datele ei concrete, fizic-senzoriale, pe existența noastră de aici și de acum și o anume «claritate a privirii»"¹⁵.

¹⁴ Mircea Cărtărescu – *Cuvinte împotriva mașinii de scris*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*, Pitești, Ed. Vlasie, 1994.

¹⁵ Alexandru Mușina – *Poezia – o ȧansă...*, în lucr. cit., p. 146.

El afirmă, de fapt, cauza unui nou sincronism, arătând că toată poezia mondială postbelică a început de mult să se apropie de viața de toate zilele, prin asumarea citorva noi trăsături: "Poeții redescoperă valoarea propriei biografii, a micilor întâmplări cotidiene, a sentimentelor nesofisticate, a senzațiilor «mediate», a «privirii directe». Resurecția obiectivismului american de după 1950 e semnificativă. Privirea trebuie să fie «obiectivă», în sensul că între ea și realitate nu trebuie să se interpună lentilele diverselor mitologii, clișeele culturale etc. Aceasta îi conferă un plus de claritate, de autenticitate (...). În același timp, poezia devine mai *personală*, crește *angajarea existențială* vizavi de propriul text. (...) Mai *modestă* totodată, mai puțin supra sau paraumană, mai puțin mitică și mai mult cotidiană se vrea această poezie. Mai mult chiar, atât în «producerea» cât și în interpretarea poeziei, accentul se deplasează (...) de la *text* la *receptor*, de la *intensitatea stilistică* la *intensitatea comunicării*"¹⁶.

Alți poeți optzeciști susțin cu diferite ocazii idei similare. Lui Matei Vișniec importantă i se pare relația dintre poezie și individualitate: "Singurul loc în care poezia poate semnifica ceva este lumea contemporană individuală. Acolo, în firea fiecăruia, poezia mai poate modela ceva și din aceste mici șlefuiiri ale crudităților noastre intime se mai poate aprinde o undă de comunicare normală între indivizi cu creiere identice și cu viziuni diferite. Poezia poate umaniza, dar nu în marșuri și în misiuni de umanizare"¹⁷.

Romulus Bucur consideră că esențială în noua retorică a poeziei generației '80 este "senzația de autenticitate"¹⁸.

Nichita Danilov caută notele caracteristice ale noii percepții vizuale: "Artistul nu comentează și nici nu e nevoie să comenteze asupra celor înregistrate de privirea sa. Văzul său «nu e doar o oglindă neutrală și indiferentă», ci «o oglindă activă, care interpretează văzând și vede interpretând». El «nu privește cu ochii, ci prin intermediul ochilor, privește cu conceptele»"¹⁹.

Liviu Ioan Stoiciu constată că "noul poet reactualizează legătura de suflet și inimă cu aceeași lume din jur, cumva altfel decât înaintașii: mai puțin egoist, să zicem, mai puțin conformist cu sine, nu atemporal și nu fără un spațiu definit («aici» și «acum» îi sînt stăpîni, în căutarea personalității originare)... Noul poet ia «omul și viața» așa cum sînt: ce e ființa noastră în întreaga sa complexitate de sistem anatomobiologic, psihic, moral, cognitiv"²⁰.

La rîndul ei, Simona Popescu pledează pentru o regăsire a dialogului poeziei cu cititorul printr-un limbaj al imedierii: "Cel mai potrivit ar fi poate un limbaj tranzitiv, transparent, nemediat, multifuncțional, care să-și recîştige *funcția de comunicare* reală, cu implicații morale, psihologice, etice în sensul cel mai înalt (estetic) al acestor cuvinte"²¹.

În realitate, toate aceste caracteristici ale poeziei optzeciste sînt elementele unui program formulat cu luciditate de unii poeți cu o mai pronunțată conștiință teoretică încă din momentul cînd ei abia se pregăteau să debuteze. Iată o descriere cvasicompletă – devenită astăzi, după consumarea parțială a istoriei acestei poezii, de o mare exactitate – o principiiilor care animă scrisul generației '80, făcută de Magdalena Ghica (Magda Cârneci) într-un răspuns la o anchetă intitulată "Dreptul la timp" a revistei "Echinox", din 1979:

¹⁶ Idem, ibidem, p. 145.

¹⁷ Matei Vișniec – *Poezia într-o lume normală*, în lucr. cit., p.150.

¹⁸ Cf. Romulus Bucur – *Senzația de autenticitate*, în lucr. cit., pp. 156-158.

¹⁹ Nichita Danilov – *Oglinda activă*, în lucr. cit., p. 160.

²⁰ Liviu Ioan Stoiciu – *În contact direct cu lumea*, în lucr. cit., p.164.

²¹ Simona Popescu – *Sensul poeziei. astăzi*, în lucr. cit., p.186.

“Nimeni, cred, nu mai poate nega existența unei «generații '80», dar nu «în virtutea unei similitudini cu individualitatea generației '60», ci, dimpotrivă, în virtutea unei asumări și depășiri polemice a acesteia. S-a observat deja (și s-au «clasat» în concepte) «reificarea» realului și a discursului acestei poezii, «prozaismul» ei căutat, anexarea celor mai diverse și mai contradictorii domenii ale imanentului și imaginarului, fără nici o limitare, fără nici o pudoare, fără vechile prejudecăți și pretenții, instituind poate altele, o asumare «la sînge» a lumii și implicit o angajare mult mai profundă, mult mai subtilă, mai nuanțată, dar prezentă întotdeauna, în condiția ei.

De-metaforizarea și directetea discursului, o retorică discursivă și complexă, de largă respirație și amploare, tonul «deliricizat» și «banalizat», construcția pe mai multe etaje și mozaicată a versului. Asumarea ironiei și comicului, a grotescului și derizoriului, ca pe categorii la fel de capabile (și poate mai oneste, mai critice, mai implicate) să «dezvăluie esența», ca și tragicul, liricul, ori sublimul.

Asumarea, din interior și fără false alarme, temeri, clamări, a condiției umane și a societății tehnologice contemporane, cu binele și răul ei, nu numai la nivelul vocabularului ci și la cel al construcției interioare a versului, la nivelul sintaxei, dacă se poate spune astfel, la nivelul intim al imaginii, și mai ales la nivelul unui mod nou de a simboliza și a gândi simbolul”²².

Dacă ar fi să facem un inventar al elementelor recurente în discuția de pînă acum, elemente care contribuie în mod hotărîtor la definirea poeziei tranzitive, atunci ar trebui să avem în vedere cîteva noțiuni *sine qua non*: referent, denotație, nou antropocentrism, claritate, biografie, cotidian, senzație, obiectivism, autenticitate, angajare existențială, (re)umanizare, comunicare, individualitate, personalitate, om concret, livresc, limbaj tranzitiv, reificare, prozaism, imanență, imaginar, demetaforizare, directete, deliricizare, banalitate, ironie, comic, grotesc, derizoriu, societate tehnologică, sintaxă, imagine, simbol. Sînt noțiuni astăzi implacabile atunci cînd e adusă în discuție poezia autorilor citați mai sus sau cărțile altor optzeciști și post-optzeciști ca Marta Petreu, Călin Vlasie, Elena Ștefoi, Emil Hurezeanu, Petru Romoșan, Viorel Mureșan, Aurel Pantea, Liviu Antonesei, Ioan Moldovan, Traian Ștef, Dumitru Chioaru, Iustin Panța, Mihai Ignat, Marius Daniel Popescu, Rodica Draghinescu, Daniel Bănuțescu, Lucian Vasilescu și încă mulți alții.

Generația '80 și promoțiile care i-au urmat au impus în poezia românească o nouă paradigmă a sensibilității, un nou canon retoric – cu valoare de noutate pentru noi în urmă cu două-trei decenii, însă avînd deja o bogată tradiție în poezia americană și europeană – care se constituie, într-un fel, în piatra de mormînt a modernismului românesc de factură oracular-metaforică.

Elementele tranzitive sînt precumpănitoare și în discursul tinerilor poeți de azi (Doina Panid, Ioana Nicolae, Adela Greceanu, Dan Sociu, Claudiu Komartin, Teodor Dună, Alexandra Novac). Deschiderea lor spre real, spre un limbaj transparent și autentic, spre biografie și confesiunea directă sînt date incontestabile. Ei continuă într-o notă de mai puternică pedalare pe denotație și printr-o agresivitate lexicală sporită poezia generației 80.

Modelul tranzitiv reprezintă unul dintre aspectele fundamentale ale poeziei lumii moderne, așa cum s-a conturat ea după 1850. În momentul de față acest model e cel mai vital dintre ele, fiind de la sine inclus, ca un element de consistență, în noua paradigmă a postmodernității. Faptul că din anii '70-'80 înapoi în România a început să se scrie un alt fel de poezie – avînd la bază tocmai această conștiință tranzitivă – ține de același proces de sincronizare a literaturii noastre cu literatura lumii occidentale.

Un lucru este cert: această schimbare de limbaj și atitudine ar fi fost mult încetinită dacă mari poeți ca Whitman, Robert Frost, William Carlos Williams, Kavafis, Pessoa, Francis Ponge, Robert Lowell, la care se adaugă opera capitală a lui Eliot și Pound, nu ar fi făcut parte din lecturile de căpătîi ale tinerilor poeți români din anii '80.

Poezia tranzitivă nu este o poezie facilă, fapt pe care îl putem constata urmărind producția poetică autohtonă din ultimii douăzeci de ani, în care, ca și în cazul oricărui alt tip de poezie, valoarea este asaltată de non-valoare, talentul de impostură, știința construcției exacte de diletantismul cel mai pedestru. Însă cîteva nume certe, reprezentative pentru acest tip de poezie, există deja și ele au fost consemnate mai sus. Poezia românească de azi își găsește în dimensiunea tranzitivă un element de forță și o garanție de autenticitate.

Libertatea de a trage cu pușca

În groapa neagră, poate chiar într-un cimitir,
oamenii, prietenii mei înarmați, își ascultau propriile șoapte –
toți erau murdari, slabi și patetici ca în Shakespeare,
își numărau gloanțele și zilele și nădăjduiau un atac peste noapte...

Atunci, a ieșit luna, fără cască, de undeva din bezna ghimpată –
dar oamenii n-au căzut cu fețele la pământ,
ci au aprins țigările discutând despre libertatea de a trage cu pușca
rezemați comod în groapa neagră sau poate chiar pe câte-o piatră de mormânt.

Sunt sigur că unul din ei eram eu –
de altfel, astăzi mi-am găsit în sertar, printre manuscrisele fel de fel,
pistolul meu ghintuit, cu douăzeci și patru de focuri,
cu care am participat la asediul Trebizondei, dacă nu mă-nșel.
Doamne, ce de isprăvi am mai făcut și-atunci!...
Ca un erou din Sadoveanu, eram viteaz și crud:
țin minte să fi ucis trei sute șaizeci de dușmani într-un singur asalt –
ah, răcnete mele de mânie și triumf și-acuma mi le mai aud!...

La Waterloo, eram cu bietul Bonaparte cabotinelul,
rostandizând pe pragul unui veac;
viteaz și inutil și graseiat la culme,
luptam și-atuncea – ce era să fac?

*

Degetele strâneau o țigară fumată demult.
În groapa neagră, ca niște pietre, cădeau ultimele cuvinte.
Prietenii mei înarmați și patetici mă ascultau uluiți,
rezemați comod de pietrele de la morminte.
Paralel cu noi, dedesubt, oameni își dormeau veșnicia –
și ei discutau despre libertatea de a trage cu pușca, după fiecare măcel!...
Dar, pe pistolul meu cu douăzeci și patru de gloanțe! luna mi se pare aceeași
Cu care am participat la asediul Trebizondei, dacă nu mă-nșel!...

ANALIZĂ

Poemul scris în anul 1943, dar publicat în volumul cu același titlu, *Libertatea de a trage cu pușca*, în 1946, a fost receptat ca un adevărat manifest, expresie a revoltei și protestului unei (pe atunci) generații din care făcea parte și Geo Dumitrescu. Succesul nu a fost, totuși, conjunctural, un rechizitoriu cu adresă precisă și exclusivă, cel de-Al Doilea Război Mondial.

Dacă ar fi fost așa, ecourile sale s-ar fi stins, poate, pe măsură ce timpul ar fi creat distanță față de evenimentul istoric. Noutatea acestei poezii, și nu e exagerat să vorbim și azi despre noutatea ei, nu constă în condamnarea tuturor războaielor, a conflictelor armate de care abundă istoria umanității. Nouă este modalitatea aleasă de poet pentru a-și construi rechizitoriul. Deși expresia este directă, referențială, totuși ironia subsecventă este cea care răstoarnă așteptările, este indiciul care îl face pe cititor susceptibil. Este evident că normalitatea, firescul și naturalețea sunt excluse în preajma morții și războiului. Faptul că poetul apelează totuși la ele, evocând o scenă de război, trebuie să aibă o semnificație. Actul fumatului, plauzibil și în condițiile cele mai vitrege, devine însă absurd când îi este asociat gestul sprijinirii „comode” „în groapa neagră sau poate chiar pe câte-o piatră de mormânt”. Libertatea, una dintre valorile cele mai dragi ființei umane este totuși, așa cum ne-o dovedește poetul, duală, pentru că ea poate căpăta conotații negative. Libertatea de a face orice, „libertatea de a trage cu pușca”, libertatea de a ucide nu presupun exercitarea unui drept inalienabil al individului, ci reprezintă răul pe care omul și-l face sieși cu bună știință. Stă în puterea ființei umane să nu uzeze de această „libertate” și totuși fiecare epocă istorică își are propriile conflicte, aici fiind invocate confruntări celebre: asediul Trebizondei și bătălia de la Waterloo.

Așa cum se întâmplă de obicei în poezia tranzitivă, poetul este o conștiință vizibil implicată. Sfidând constrângerile temporale, se numără printre cei ce luptă și au luptat în secole și milenii diferite. Ca un bătrân veteran deapănă „cu plăcere” amintiri: „Doamne, ce de isprăvi am mai făcut și-atunci!...”. În fapt însă, este vorba de hiperacuitatea eului liric. Conștiința poetică resimte evenimentele istorice (indiferent de momentul lor propriu), nu doar le înregistrează ca într-o lecție de istorie. Iar entuziasmul combatantului e doar o mască. În spatele ei, sentimentul dureros al ororilor, sentiment care răzbate din tensiunea ce se citește printre rânduri mai ales în ultima strofă a poeziei: degetele „strâng” o țigară „fumată demult”. „În groapa neagră, ca niște pictre, cădeau ultimele cuvinte” etc. Și structura strofică, inegală, lungimea versurilor, de asemenea inegală, denotă aceeași fractură între aparenta seninătate, armonia, echilibrul în ceea ce se comunică și adevăratul, autenticul sens al unei „libertăți” autodistructive.

ÎNTREBĂRI

- I. Care sunt elementele livrești de care uzează autorul pe parcursul poeziei?
- II. Decorul războiului este unul macabru. Apare sugestia macabruului și în această creație? Dacă răspunsul este da, prin ce anume creează poetul această sugestie? În caz contrar, cum s-ar explica lipsa lui?
- III. Ce simboliza luna în poezia romantică și ce simbolizează ea în acest poem?
- IV. Care sunt versurile în care apare ingambamentul?
- V. Poetul stabilește o relație aparte cu coordonata temporală. Ce poate simboliza predominanța imperfectului?

TEME ȘI EXERCIIII

- I. Poezia dă impresia rememorării unor situații din biografia personală a poetului. Identificați aceste „situații”.
- II. Separați-vă în două grupe și alegeți din text gesturile, acțiunile ce țin de firescul cotidianului, pe de-o parte, și pe de altă parte de neobișnuit, atipic.
- III. Imaginea celebrului Bonaparte este aici demitizată. Selectați elementele care contribuie la demitizarea acestei figuri istorice.

- IV. Pomind de la viziunea autorului asupra războiului, dezbateți dimensiunea etică a poemului lui Geo Dumitrescu.
- V. Comparați versurile lui Geo Dumitrescu cu poezia *Generația mea* a lui Radu Stanca, și el contemporan cu Al Doilea Război Mondial: „Noi ne-am născut din morții întâiului război / Și-am petrecut întreagă copilăria noastră / Cu morții mulți ai celui de-al doilea; lung convoi / De fețe ce se uită la mine prin fereastră. // Privirea lor ascunde o întrebare grea, / Ce-mi naște o-ntrebare și mai grozavă-n minte: / - «Fac tot ce pot eu oare ca bătrânețea mea / Să n-o petrec alături de alte noi morminte?» // Aceștia ar fi morții cei mai cumpliți din toți, / Căci cei mai dragi pe care-aș putea să-i am vreodată: / Copiii mei, copiii copiilor – nepoți / Ce n-o să mai privească prin geamuri niciodată. // Ei n-o să mă întrebe nimic; disprețul lor / Va fi ca o pedeapsă amară pentru mine. / Un mort ar fi atunci un grav acuzator / Și disculparea-mi stearpă nu mi-ar susține-o nime... // Deci nu-i destul să credem sau să sperăm crezând, / Ci trebuie să ținem sus arcul și săgeata, / Căci dacă vrem de pace gata să fim oricând, / Noi trebuie de luptă întruna să fim gata.”

A.S.F. – Analiza, întrebările, temele: I, III, V

A.B. – Temele: II, IV

Radu STANCA

Corydon

Sunt cel mai frumos din orașul acesta,
Pe străzile pline când ies n-am pereche
Atât de grațios port inelu-n ureche
Și-atât de-nflonțat cravata și vesta.
Sunt cel mai frumos din orașul acesta.

Născut din incestul luminii cu-amurgul
Privirile mele desmiardă genunea,
De mine vorbește-n oraș toată lumea,
De mine se teme în taină tot burgul.
Sunt Prințul penumbrelor, eu sunt amurgul...

Nu-i chip să mă scap de priviri pătimase,
Prin părul meu vânăt subțiri trec ca ața
Și toți mă întreabă: sunt moartea, sunt viața?
De ce-am ciorapi verzi, pentru ce fes de pașe?
Și nu-i chip să scap nici pe străzi mărginașe...

Panglici, cordeluțe, nimicuri m-acopăr,
Când calc, parcă trec pe pământ de pe-un soclu.
Un ochi, (pe cel roz) îl ascund sub monoclu
Și-ntregul picior când pășesc îl descopăr,
Dar iute-l acopăr, ca iar să-l descopăr...

Cellalt ochi. (cel galben), îl las să s-amuze
Privind cum se țin toți ca scaiul de mine.
Ha! Ha! Dac-ați ști cât vă șade de bine
Sărind, țopăind după negrele-mi buze.
Cellalt ochi s-amuză și-l las să s-amuze.

C-un tainic creion îmi sporesc frumusețea,
Fac baie în cidru de trei ori pe noapte
Și-n loc de scuipat am ceva ca un lapte,
Pantofi cu baretă mi-ajută sveltețea
Și-un drog scos din sânge de scroafă noblețea.

Toți dinții pudrați mi-s cu aur,
Mijlocul mi-e supt în corset sub cămașe,
Fumez numai pipe de opiu uriașe,
Pe brațul meu drept tatuat-am un taur
Și fruntea mi-e ncinsă cu frunze de laur.

Prin lungile, tainice, unghii vopsite
 Umbrela cu cap de pisică rânjește
 Și nu știu de ce, când plimbarea-mi priește,
 Când sunt mulțumit c-am stârmit noi ispite
 Din mine ies limbi și năpârci otrăvite,

Din mine cresc crengi ca pe pomi, mătăsoase
 Și însăși natura atotștiutoare,
 Ea însăși nu știe ce sunt: om sau floare?
 Sau numai un turn rătăcit între case,
 Un turn de pe care cad pietre prețioase?

Sunt cel mai frumos din orașul acesta,
 Pe străzile pline când ies n-am pereche
 Atât de grațios port inelu-n ureche
 Și-atât de-nflorite cravata și vesta.
 Sunt cel mai frumos din orașul acesta.

ANALIZĂ

Corydon este unul din poemele celebre ale lui Radu Stanca în care descriptivismul și plăcerea estetizării apar în tușe foarte pronunțate. Construită pe o insolită personificare a amurgului, creația mizează în întregime pe surpriza pe care o creează cititorului atipicul, senzaționalul, spectacolul rezultat prin însumarea atributelor celor mai rare, a elementelor care niciodată nu se vor vedea reunite într-un singur tot. Doar dacă imaginația poetică nu face posibil acest lucru, ca în versurile de față.

Corydon nu este un poem în care esențialul să fie căutat în banalitatea existenței, în suprafața ternă, cenușie și puțin captivantă a lumii. Și nici podoabele stilistice nu sunt refuzate ca incompatibile în revelarea sensului. Dimpotrivă. Opulența și excesul sunt cuvintele de ordine atât la nivelul formei cât și al conținutului. Dacă, în ciuda acestor argumente, creația lui Radu Stanca se poate totuși revendica de la poetica tranzitivă este pentru că toată recuzita la care apelează poetul e necesară obținerii efectului de concret, de palpabil. O realitate eterică, atât de greu de definit și de descris în termenii cei mai potriviți, cum este cea a amurgului, capătă aici sugestia unor forme care-i conferă o materialitate extravagantă, dar totuși o materialitate.

Amurgul, devenit un personaj senzațional, luxuriant, sfidător și lipsit de complexe, își afișează cu un orgoliu dus până la infatuare înfățișarea și personalitatea unice. Ciudatul *Corydon* este cel care, răscolind categoriile, alegând cu dezinvoltură ceea ce-i convine, face posibilă întâlnirea contrariilor, coabitarea termenilor antitetici. Și nu a unora oarecare, ci chiar a esențelor pentru că, Prințul Penumbrelor, cum singur se definește, îngemănează lumina și întunericul, viața și moartea, binele și răul.

Iar emoțiile pe care le provoacă celor ce-l privesc sunt dintre cele mai variate, la fel și sentimentele. Admirat sau adulat, râvnit, controversat, temut, dar totdeauna obligând să i se acorde atenție, el rămâne totuși un mister, pentru că așa sunt și viața și moartea, pe care atât de neobișnuit le reprezintă. *Corydon* este în egală măsură numele androgenului, căci și atribute feminine și trăsături masculine contribuie la conturarea portretului acestui personaj fără

pereche care se amuză, exersându-și farmecele asemeni unei cocote. El își ispitește admiratorii, conștient provocator, dar îi și ridiculizează hațjocoritor, ca orice curtezană ce dispune de voințele celor ce-i declară dragostea. Dar *Corydon* cade și într-un extaz al autocontemplației, fiind, de fapt, o altă ipostază a lui Narcis. Totul îi este permis, iar bizareria, rafinamentul, sofisticarea sunt prezente în imagini ce se acumulează până la sațietate. Însă efectul acestei aglomerări nu este al definirii exacte. Ambiguitatea și echivocul rămân notele dominante și după ce ni se dau atâtea indicii, pentru că „însăși natura atotștiutoare./Ea însăși nu știe ce sunt: om sau floare?/Sau numai un turn rătăcit între case”. Poezia se încheie rotund cu strofa cu care începea, repetarea ei, ca și a primului vers, în egală măsură și ultimul, creând impresia unui refren pe care îl intonează *Corydon*, sau a unei rame cu care, grațios și plin de orgoliu, își desăvârșește portretul.

Amurgul, fenomen al naturii mereu captivant, sursă de reverie pentru oricine, capătă o înfățișare, se materializează. Dar nu oricum, ci sub forma a ceea ce, în viața concretă, iese în evidență: culori stridente, bijuterii, articole vestimentare ce vădese luxul, recuzita unui spectacol strălucitor, totul pentru a contura un personaj fabulos, aparținând tuturor regnurilor și nici unuia înrudit.

ÎNTREBĂRI

- I. Substantivul comun „amurg” este de genul neutru. Ce legătură se poate stabili între acest fapt și personajul *Corydon*?
- II. Ce paletă cromatică utilizează poetul și cum explicăți importanța care se acordă imaginilor vizuale?
- III. Ce simbolizează ochiul roz și ochiul galben?
- IV. *Corydon* este un maestru în arta seducției. În ce constă ritualul seducției?
- V. Care sunt elementele poetice care dau concretețe personajului?

TEME ȘI EXERCITII

- I. Separați-vă în două grupe și alegeți din text imaginile care sugerează frumusețea strălucitoare, luminoasă a personajului, pe de-o parte și pe de-altă parte frumusețea sumbră, periculoasă, întunecată a lui *Corydon*.
- II. Separați-vă în două grupe și alegeți din text trăsăturile feminine ale personajului și pe de-altă parte acelea masculine, având în vedere totodată și semnificația lor.
- III. Identificați elementele poetice care creează impresia unui personaj de teatru, un personaj care se pregătește să dea o reprezentație.
- IV. Pornind de la forma versurilor lui Radu Stanca, de la metrica și structura lor ritmică și de la primul vers al poeziei, “Sînt cel mai frumos din orașul acesta” încercați să creați o poezie despre propria voastră identitate.
- V. Inventati un text în care, descriind o persoană admirată, puneți în evidență propria voastră viziune despre ce înseamnă frumusețea.

A.F. – analiza și întrebările; teme: I, II, III;

A.B. – temele IV și V

POEZIILE LUI NICHITA STĂNESCU

În majoritatea lor covârșitoare, poeziile lui Nichita Stănescu nu pot fi subsumate poeticii tranzitive. Bogăția figurilor semantice, spectacolul imaginilor, sugestia permanentă a unei metafizici, a unei transcendențe intuite, vîinate, descoperite și redescoperite ne arată că abordarea de tip tranzitiv nu pare să fie potrivită în acest caz.

Și totuși. În primul rînd, că în anumite texte, cum ar fi acelea din volumul postum *Argotice* (1992), pătrund concretul, denotativul, biografismul, cotidianul – adică elemente fundamental tranzitive. Ținînd cont de faptul că textele din *Argotice* le precedă pe cele ale debutului, se poate spune că avem în față, într-o formă incipientă, varianta unui parcurs rămas la stadiul virtualității și care ar fi însemnat o substanțială îndepărtare de varianta aleasă, cîștigătoare, aceea a unei poetici non-tranzitive. De același regim cvasi-tranzitiv țin și poemele volumului *Belgradul în cinci prieteni*, volum antum. În al doilea rînd, că se poate vorbi despre *valențele tranzitive* ale unora dintre textele văzute de obicei din perspectiva *evidentă*, dată de apartenența la un regim al metaforizării, al unei retorici a podoaabei. Lectura denotativă a poemelor lui Nichita Stănescu e o lectură secundară în raport cu lectura sugerată *expres* de textele respective. În mod paradoxal, putem spune că e vorba de o *refractare* a intențiilor manifeste ale poemelor, iar nu de o *reflectare* a acestora. Deci, mărci, accente, valențe tranzitive pot fi detectate în versurile nichitaștănesciene, iar nu o paradigmă propriu-zis tranzitivă. Dar efectul cel mai interesant generat de o lectură deliberat, chiar *impus* tranzitivă, e acela că tocmai perspectiva aceasta aparent improprie subliniază elementele figurației semantice și dimensiunea lor emfatică. Prin urmare, spre probabila surpriză a cititorilor, interpretarea tranzitivă, cu toate riscurile inerente, nu va însemna o sărăcire a poemelor, ci, pe de o parte, o redescoperire a lor dintr-un unghi diferit, chiar dacă, așa cum menționam, secundar, iar pe de altă parte o modalitate profitabilă de analiză a mecanismului de metaforizare și de resemantizare, în fond de conotare a limbajului poetic al lui Nichita Stănescu.

Nichita STĂNESCU

Altă matematică

Noi știm că unu ori unu fac unu,
dar un inorog ori o pară
nu știm cît face.
Știm că cinci fără patru fac unu
dar un nor fără o corabie
nu știm cît face.
Știm, noi știm că opt
împărțit la opt fac unu,
dar un munte împărțit la o capră
nu știm cît face.
Știm că unu plus unu fac doi
dar eu și cu tine,
nu știm, vai, nu știm cît facem.

(*Măreția frigului*, 1972)

ANALIZĂ

Concisul poem *Altă matematică* e alcătuit dintr-o serie de patru fraze construite pe același tipar sintactic și semantic. Textul capătă astfel o cadență dată de repetitivitate. Fraza are un punct de articulare, marcat de conjuncția adversativă “dar”, care scoate în evidență diferența dintre sistemele de referință: acela al matematicii, respectiv al lumii palpabile. Titlul devine, în acest mod, grăitor: poetul transferă operațiile înmulțirii, scăderii, împărțirii și adunării din sfera proprie lor, adică a disciplinei matematice, deci dintr-o sferă abstractă, în perimetrul vieții concrete -- exceptând “inorogul”, făptură imaginară dar care nu aparține nici ea științei. Această “altă matematică” e o matematică imposibilă în măsura în care sînt înmulțite, scăzute sau împărțite elemente fundamental diferite: inorogul e înmulțit cu para, corabia e scăzută dintr-un nor, iar muntele e împărțit la o capră. E ca și cum poetul ar încerca să vadă realitatea prin prisma lumii riguroase a matematicii, relevînd în acest fel, prin contrast, tocmai concretețea realității și ireductibilitatea elementelor ei. Ultima imagine (frază) e aceea legată de operația de “adunare” a eului poetic cu o altă persoană, operație de data asta posibilă în planul prieteniei sau al dragostei – pertința acestei “însură” avînd ca efect sugestia unei dezolări (exprimate prin interjecția “vai”) cu privire la imposibilitatea aflării *rezultatului* însumării. Diferenței abstract / concret sugerate pînă în acest punct (numere / obiecte – imagine sau reale) i se adaugă o altă diferență, de un grad diferit, aceea dintre obiecte sau ființe / respectiv persoane. Interjecția amintită amplifică diferența de grad dintre categorii (numere, “obiecte”, persoane), conotînd un *sentiment*, acela al dezamăgirii că nu putem cunoaște valoarea unei relații interumane. De remarcat, pe linia valențelor tranzitive, limbajul prozaic, limpezimea textului, nota ironică a “calculelor” imaginate de poet.

ÎNTREBĂRI

- I. Ce semnificație are faptul că autorul recurge la pronumele “noi”, iar nu la pronumele “eu” atunci cînd pune întrebările sale?
- II. Deși e un poem scurt, cu o structură de tip repetitiv, el are o anumită complexitate. Din ce se naște această complexitate?
- III. Este acest poem un poem filozofic? Argumentați, pro sau contra.

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Urmînd logica poemului, adăugați exerciții matematice în care numerele să fie înlocuite de elemente ale vieții cotidiene.
- II. Comparați comentariul de mai sus cu acela din manual. Observați diferențele și asemănările. Stabiliți gradul de pertință al fiecărui comentariu. Propuneți altă interpretare.
- III. Pornind de la poem, dar folosindu-vă și de cunoștințele de matematică și de filozofie, descrieți specificul fiecărui tip de limbaj, acela matematic, respectiv literar, comparîndu-le modul propriu al fiecăruia de a “explora” lumea reală. Răspundeți la întrebarea: “care dintre perspective e mai bogată cognitiv?”

M.I.

Nichita STĂNESCU

Lecția despre cub

Se ia o bucată de piatră,
se cioplește cu o daltă de sînge,
se lustruiește cu ochiul lui Homer,
se răzuiește cu raze
pînă cubul iese perfect.
După aceea se sărută de nenumărate ori cubul
cu gura ta, cu gura altora
și mai ales cu gura infantei.
După aceea se ia un ciocan
și brusc se fărîmă un colț de-al cubului.
Toți, dar absolut toți zice-vor:
- Ce cub perfect ar fi fost acesta
de n-ar fi avut un colț sfărîmat!

(*Operele imperfecte*, 1979)

ANALIZĂ

Lecția despre cub poate fi asimilată, în punctul de plecare, unei lecții avînd ca obiect de studiu cubul. Modul de formulare este în primul rînd acela care dă impresia că asistăm la o lecție de predare pe tema obiectului numit cub: "se ia", "se cioplește", "se lustruiește" etc. Stilul e al obiectivității cerute de un asemenea context, cel puțin în ce privește regimul verbelor (reflexivul impersonal), indicațiile verbale în suită completînd impresia de discurs profesoral care marchează momentele, pașii unei demonstrații matematice. De fapt această demonstrație pare să fie o lecție practică de sculptură. Operațiunile care presupun parcurgerea etapelor trimit la nivelul denotației, la sensul propriu, exceptînd "deplasarea" metaforică a instrumentelor: daltă e "de sînge", piatra se lustruiește cu "ochiul lui Homer" și se răzuiește "cu raze".

În seria gesturilor prin care se construiește cubul e inserat și unul excentric: "După aceea se sărută de nenumărate ori cubul / cu gura ta, cu gura altora / și mai ales cu gura infantei." Prezența infantei pare cu totul aleatorie, în timp ce forma articulată a substantivului sugerează o *anume* infanță, deși îi lipsesc orice alte determinări. Dar simpla menționare a termenului în acest context sugerează că ar avea o importanță deosebită faptul că tocmai infanta trebuie să sărute cubul perfect. E poate sugestia că sărutul unei persoane de origine nobilă i-ar adăuga creației un plus de valoare, ca și cum ar contribui la perfecțiunea ei. În concluzie, ni se predă nu o lecție de sculptură, ci una despre perfecțiune. Gestul recomandat în final – "se ia un ciocan / și brusc se fărîmă un colț de-al cubului" – nu face decît să accentueze această idee, prin contrast: "Ce cub perfect ar fi fost acesta / de n-ar fi avut un colț sfărîmat!". Sugestia finală e aceea a unei definiții în răspăr a perfecțiunii: spargerea colțului de cub poate să însemne că pînă la urmă perfecțiunea trebuie să rămînă de domeniul intangibilului.

ÎNTREBĂRI

- I. De ce credeți că poetul a ales ca instrument metaforic al acțiunii de lustruire tocmai "ochiul lui Homer" și nu un ochi oarecare?
- II. Ce relevanță are faptul că opera creată în poem e un cub și nu alt obiect?
- III. Ce efect au imaginile metaforice din versurile 2, 3 și 4 în contextul unui regim tranzitiv?

EXERCIIȚII ȘI TEME

- I. Comparați *Lección despre cub* cu *Lección de fizică* a poetului italian Elio Pagliarani, urmărind elementele specific tranzitive: prozaizarea discursului, regimul sintactic, accentul pe denotație ș. a. m. d.
- II. Comparați modalitatea de creare a cubului din poem cu procesul real de creație al unei sculpturi, așa cum este el descris de către un artist plastic, spre a vedea care este gradul de tranzitivitate al poemului.
- III. Scrieți un poem modelat pe aceeași structură retorică și pe același sens, schimbând cubul cu un alt obiect care semnifică perfecțiunea.

M.I.

Nichita STĂNESCU

Către Galatea

Îți știu toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile
și umbra ta, și tăcerile tale, și sînul tău
ce cutremur au și ce culoare anume,
și mersul tău, și melancolia ta, și inelul tău, și secunda
și nu mai am răbdare și genunchiul mi-l pun în pietre
și mă rog de tine,
naște-mă.

Știu tot ce e mai departe de tine,
atît de departe, încît nu mai există aproape –
după-amiaza, după-oriizontul, dincolo-de-marea...
și tot ce e dincolo de ele,
și atît de departe, încît nu mai are nici nume.
De aceea-mi îndoi genunchiul și-l pun
pe genunchiul pietrelor, care-l îngînă.
Și mă rog de tine,
naște-mă.

Știu tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine.
Bătaia inimii care urnează bătaii ce-o auzi,
sfîrșitul cuvîntului a cărui primă silabă tocmai o spui,
copacii – umbre de lemn ale vinelor tale,
rîurile – mișcătoare umbre ale sîngelui tău,
și pietrele, pietrele – umbre de piatră
ale genunchiului meu,
pe care mi-l plec în fața ta și mă rog de tine,
naște-mă. Naște-mă.

(*Dreptul la timp*, 1965)

ANALIZĂ

Mitul lui Pygmalion consemnează că sculptorul, îndrăgostit de statuia ce-o întruchipa pe Galatea, i se adresează Afroditei cu rugămintea de a-i da suflet operei sale. Citit la modul figurat, mitul poate să semnifice dorința oricărui creator de a da creației sale o asemenea frumusețe încît să pară de-a dreptul vie și, implicit, perenă. Poemul lui Nichita Stănescu, *Către Galatea*, schimbă fundamental perspectiva: rugămintea este adresată Galateei însăși, iar cererea e aceea de a-i da naștere lui Pygmalion însuși. Vocea lirică, lesne de atribuit lui Pygmalion, dar putînd reprezenta, în cele din urmă, vocea oricărui artist, vizează nu statuia Galateei, ci o vizează pe Galatea cea deja însuflețită, căci deținătorul acestei voci îi știe nu numai înfățișarea, ci și "toate mișcările, toate parfumurile", precum și mersul, bătaile inimii și

cuvintele rostite de ea. Sugestia din versul final al fiecărei strofe e tulburătoare pentru că naște în cititor contrarierate: Pygmalion cere să fie născut. Evident că bizara (și patetică) rugămintă capătă sens dacă e acceptată la modul figurat, subînțelegându-se nașterea ca renume artistic, ca faimă pe care numai creația i-o poate oferi creatorului. În rest, întreg imaginarul poemului poate fi reductibil la o lectură denotativă. Gesturile de adorație, de rugă ale lui Pygmalion în fața Galateei ("De aceea-mi îndoi genunchiul și-l pun / pe genunchiul pietrelor, care-l îngînă. / Și mă rog de tine..."), descrierea femeii prin elemente anatomice, prin componente vestimentare sau prin comportament nu contrazic un posibil orizont denotativ, efectul liric avînd ca sursă mai degrabă tensiunea momentului, patetismul și umilința cvasi-erotică a bărbatului. Verbul *știi*, plasat la începutul fiecărei strofe, capătă astfel o valoare suplimentară și subliniază profunzimea relației creatorului cu opera sa. Singurele "deraiieri" de la posibila poetică tranzitivă sînt acelea din strofa a treia, în care apar imagini metaforice: "copacii – umbre de lemn ale vinelor tale, / rîurile – mișcătoare umbre ale singelui tău, / și pietrele, pietrele – umbre de piatră / ale genunchiului meu". Aceste metafore potențează semantic valoarea poemului, însă nu covîrșesc dimensiunea eventual tranzitivă a acestuia. Impresia de autenticitate a atitudinii eului liric e cu atît mai consistentă cu cît descrierea femeii, respectiv a închinării bărbatului, fiind una aproape pur denotativă, oricum intrînd în registrul normalității, e atribuită unor personaje mitologice: astfel figurile transcendente sînt umanizate, devin naturale și, deci, accesibile cititorului.

ÎNTREBĂRI

- I. Ce alt efect generează structura repetitivă și enumerativă a poemului, dincolo de efectul de coeziune?
- II. Ce semnificație poate avea insistența asupra imaginii pietrelor pe care Pygmalion își pune genunchiul?
- III. Care e semnificația omniscienței eului liric?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Reconstituieți portretul Galateei așa cum reiese din elementele evocate de eul liric, observînd dacă acestea construiesc o femeie anume sau femeia în mod generic.
- II. Eliminați din poem imaginile metaforice și vedeți dacă în acest fel se pierd semnificațiile sale sau tensiunea lirică.
- III. Reproduceți gesticulația eului liric printr-un exercițiu de mimă adresat unei colege de clasă. Colega de clasă să interpreteze la rîndul ei rolul Galateei, adoptînd atitudinea pe care i-o sugerează poemul. Colegii să aprecieze expresivitatea "jocului" și adecvarea la "gesticulația" poemului.

M.I.

Nichita STĂNESCU

Dezimblînzirea

De mult negru mă albisem
De mult soare mă-nnoptasem
De mult viu mă mult murisem
De visare mă aflasem
Vino, tu, cu tine toată
ca să-ntruchipăm o roată
Vino, tu, fără de tine
ca să fiu cu mine, mine
O răesai, răesai, răesai
pe infernul meu, un rai
O rămîi, rămîi, rămîi
Palma bate-mi-o în cui
pe crucea de carne
cînd lumea doarme.

(*Epica magna*, 1978)

ANALIZĂ

Construit pe o structură repetitivă, începînd cu o serie anaforică și continuînd cu repetiția unor imperative ("Vino, tu", "O răesai, răesai"), *Dezimblînzirea* e un text care, așa cum se întîmplă frecvent în cazul lui Nichita Stănescu, pare a fi lipsit de sens, mai ales că și legătura dintre titlu și corpul poemului este, cel puțin la prima vedere, imposibil de realizat. Dar cum titlul unei opere reprezintă ghidul ei de lectură, putem încerca intuirea posibilei sale conexiuni cu textul propriu-zis.

Începutul poemului, adică primele patru versuri, descriu o stare de fapt prin intermediul unui șir de imagini antonimice, care descriu efectul paradoxal al unor elemente exterioare asupra a ceea ce numim "eul poetic": negrul albește, soarele întunecă, viul duce la moarte, visul duce la descoperirea sinelui. Imperativele următoare fac apel la o entitate cu totul vagă, indicată doar prin pronumele personal *tu*, dar care pare să-l întregească pe acel "eu" subînțeles: *eu* și *tu* întruchipează o roată, simbol transparent al completitudinii, apoi tu-ul e imaginat ca fiind lipsit de sine pentru a face loc eu-lui ("Vino, tu, fără de tine / ca să fiu cu mine, mine"). Următorul îndemn sugerează din nou complementaritatea contrariilor (eul e un infern, tu-ul un rai), iar ultimul gest descris trimite la răstignire ca mod de-a simboliza comuniunea celor două persoane (căci palma bătută în cui e bătută pe o "cruce de carne", imagine care poate fi luată în sensul ei figurat, dar care e posibil să fie văzută și dintr-un unghi tranzitiv, ca reprezentare stilizată a trupului).

Dincolo de faptul că formulele repetitive dau o anumită, fragilă, coerență, titlul, care poate fi "tradus" prin cuvîntul "sălbăticie", contribuie și el la această relativă coeziune, sugerînd că întreaga serie de gesturi cerute de vocea poetică duce la recucerirea firescului, a naturaleții, ceea ce echivalează în fond cu redescoperirea sinelui profund, de dincolo de suprafața obișnuințelor.

ÎNTREBĂRI

- I. Care sînt sentimentele pe care le evocă acest poem și-n ce mod sînt ele sugerate?
- II. De ce credeți că autorul a ales ca imagine finală un detaliu al crucificării și de ce este plasată într-un regim al discreției (“cînd lumea doarme”).
- III. Ce tip de discurs vă evocă retorica poemului?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Explicați posibilul motiv pentru care autorul nu și-a numit poemul *Sălbăticia*, ci *Dezimblinzirea*.
- II. Eliminînd cuvintele “negru”, “soare”, “viu”, “roată”, “infemul” (respectiv “rai”), înlocuiți-le cu termeni care să nu schimbe sensul fundamental al poemului.
- III. Împărțindu-vă în două grupe, inițiați o dezbatere pe tema pertinentei legăturii dintre titlu și text și a sensului acestui titlu. Propuneți alte titluri pe care le considerați potrivite.

M.I.

ELEGIA A ZECEA

Nichita STĂNESCU

Sunt

Sînt bolnav. Mă doare o rană
călcată-n copite de cai fugind.
Invizibilul organ,
cel fără nume fiind
neauzul, nevăzul
nemirosul, negustul, nepipăitul
cel dintre ochi și timpan,
cel dintre deget și limbă –
cu seara mi-a dispărut simultan.
Vine vederea, mai întîi, apoi pauză,
nu există ochi pentru ce vine;
vine mirosul, apoi liniște,
nu există nări pentru ce vine;
apoi gustul, vibrația umedă,
apoi iarăși lipsă,
apoi timpanele pentru leneșele
mișcări de eclipsă;
apoi pipăitul, mîngîiatul, alunecare
pe o undulă întinsă,
iarnă-nghețată-a mișcărilor
mereu cu suprafața ninsă.
Dar eu sînt bolnav. Sînt bolnav
de ceva între auz și vedere,
de un fel de ochi, un fel de ureche
neinventată de ere.
Trupul ramură fără frunze,
trupul cerbos
răindu-se-n spațiul liber
după legile numai de os,
neapărate mi-a lăsat
suave organele sferii
între văz și auz, între gust și miros
întinzînd ziduri ale tăcerii.
Sînt bolnav de zid, de zid dărîmat
de ochi-timpan, de papilă-mirositoare.
M-au călcat aerian
abstractele animale,
fugind speriate de abstracți vînători
speriați de o foame abstractă,
burțile lor țipînd i-au stîrmit
dintr-o foame abstractă.

Și au trecut peste organul ne-nveșmîntat
în carne și nervi, în timpan și retină
și la voia vidului cosmic lăsat
și la voia divină.
Organ pieziș, organ întins,
Organ ascuns în idei, ca razele umile
în sferă, ca osul numit
calcaneu în călcîiul al lui Achile
lovit de-o săgeată mortală; organ
fluturat în afară
de trupul strict marmorean
și obișnuit doar să moară.
Iată-mă, îmbolnăvit de-o rană
închipuită între Steaua Polară
și steaua Canopus și steaua Arcturus
și Casiopeea din cerul de seară.
Mor de-o rană ce n-a încăput
în trupul meu apt pentru răni
cheltuite-n cuvinte, dînd vamă de raze
la vămî.
Iată-mă, stau întins peste pietre și gem,
organele-s sfărîmate, maestrul,
ah, e nebun căci el suferă
de-ntreg universul.
Mă doare că mărul e măr,
sînt bolnav de sîmburi și de pietre,
de patru roți, de ploaia mărunță
de meteoriți, de corturi, de pete.
Organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai,
organul numit taur mi-a fost înjunghiat
de fulgerul toreador și zигurat
pe care tu arenă-l ai.
Organul Nor mi s-a topit
în ploi torențiale, repezi,
și de organul Iarnă, întregindu-te,
mereu te lepezi.
Mă doare diavolul și verbul,
mă doare cuprul, aliorul,
mă doare cîinele, și iepurele, cerbul,
copacul, scîndura, decorul.
Centrul atomului mă doare,
și coasta cea care mă ține
îndepărtat prin limita trupească
de trupurile celelalte, și divine.
Sînt bolnav. Mă doare o rană
pe care mi-o port pe tavă
ca pe sfîrșitul sfîntului Ioan
într-un dans de aprigă slavă.

Nu sufăr ceea ce nu se vede,
 ceea ce nu se aude, nu se gustă,
 ceea ce nu se miroase, ceea ce nu încape
 în încreierarea îngustă,
 scheletică a insului meu,
 pus la vederile lumii cei simple,
 nerăbdind alte morți decât morțile
 inventate de ea, să se-ntîmple.
 Sînt bolnav nu de cîntece,
 ci de ferestre sparte,
 de numărul unu sînt bolnav,
 că nu se mai poate împarte
 la două țîțe, la două sprîncene,
 la două urechi, la două călcîie,
 la două picioare în alergare
 neputînd să rămîie
 Că nu se poate împarte la doi ochi,
 la doi rătăcitori, la doi struguri,
 la doi lei răgînd, și la doi
 martiri odihnindu-se pe ruguri.

(11 elegii – *Cina cea de taină* –, 1966)

ANALIZĂ

Ca orice elegie, și *Elegia a zecea* exprimă un sentiment de durere și de melancolie. Chiar prima propoziție a poemului definește starea celui care se confesează: "Sînt bolnav." Ceea ce urmează poate fi acceptat ca descrierea amplificată a durerilor resimțite. Interpretarea tranzitivă nu îi distruge acestei descrieri plasticitatea, ci doar dă asociațiilor originale, surprinzătoare, temelia unui substrat denotativ: tocmai boala poate fi aceea care "justifică" deplasările semantice, racordurile neobișnuite. Amalgamul imaginativ devine expresia unui delir, a unei "febre" provocate de durere. Simțurile par a fi insuficiente pentru acest regim al delirului ("nu există ochi pentru ce vine", "nu există nări pentru ce vine"), boala însăși se plasează, "imposibil", la "intersecția" diferitelor tipuri de senzorialitate. Boala hipersensibilizează pînă la limita la care originea ei e plasată în afara trupului ("sînt bolnav de zid", "îmbolnăvit de-o rană închipuită între Steaua Polară și steaua Canopus și steaua Arcturus și Casiopeea") – termenul-cheie fiind aici adjectivul "închipuită", care poate susține ipoteza unei stări de anormalitate a percepțiilor, de "malformare" stranie a realității: "Mă doare că mărul e măr, / sînt bolnav de simburi și de pietre, / de patru roți, de ploaia măruntă / de meteoriți, de corturi, de pete." Într-o interpretare metaforică, s-ar spune că universul întreg ia parte la durerea bolnavului, dar interpretarea tranzitivă afirmă contrariul, și anume că pentru bolnav universul și-a pierdut coerența și logica, hipersensibilitatea determinînd o percepere a obiectelor exterioare trupului ca pe niște părți interne ale corpului: "Organul Nor mi s-a topit / în ploii torențiale, repezi, / și de organul Iarnă, întregindu-te, / mereu te lepezi." Pentru bolnav exterioritatea devine interioritate, iar dovada finală o constituie ultima secvență a elegiei, aceea în care rădăcina bolii e considerată imposibilitatea numărului unu de a se împărți în două. Insolita notație capătă sens prin prisma valorii simbolice a cifrei doi, care înseamnă diviziune, multiplicare a lui unu; "boala de unu" înseamnă neputința de a ieși din sine, din febra bolii, din prizonieratul propriului trup și al propriilor simțuri. Altfel spus, alteritatea devine imposibilă, căci trupul *este* (vezi și motto-ul: "Sunt"), dar nu mai *știe*, dat fiind că trupul însuși trăiește drama limitării.

ÎNTREBĂRI

- I. Poate fi considerată această elegie un autoproret?
- II. Care e semnificația faptului că în acest text apar frecvent referiri la mitologia creștină (martiri, sfântul Ioan, diavolul)?
- III. Acest poem e o dramă a cunoașterii sau o cosmogonie descrisă liric? Argumentați.

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Comparați *Elegia a zecea* cu celelalte elegii din volum (sau măcar cu alte două-trei dintre acestea) și vedeți în ce măsură se apropie ori se îndepărtează de definiția tradițională a speciei.
- II. Demonstrați în ce mod se naște în poem *ambiguitatea* sensului său.
- III. Realizați o compunere în care să vă descrieți stările generate de o boală pe care ați avut-o, fără a recurge la metafore.

M.I.

Marin SORESCU

Harta

Mai întâi să vă arăt cu bățul
Cele trei părți de apă
Care se văd foarte bine
În oasele și țesuturile mele:
Apa e desenată cu albastru.

Apoi cei doi ochi,
Stelele mele de mare.

Partea cea mai uscată,
Fruntea,
Continuă să se formeze zilnic
Prin încrețirea
Scoarței pământului.

Insula aceasta de foc e inima,
Locuită dacă nu mă înșel.

Dacă văd un drum
Mă gândesc că acolo trebuie să fie picioarele mele,
Altfel drumul n-ar mai avea nici un rost.

Dacă văd marea
Mă gândesc că acolo trebuie să-mi fie
Sufletul, altfel marmora ei
N-ar face valuri.

Mai există desigur
Și alte pete albe
Pe trupul meu,
Cum ar fi gândurile și întâmplările mele
De mâine.

Cu simțurile,
Cele cinci continente
Descriu zilnic două mișcări:
O mișcare de rotație în jurul soarelui
Și una de revoluție
În jurul morții...

Cam aceasta este harta pământului meu
Care va mai sta o vreme desfășurată
În fața voastră.

ANALIZĂ

În acest poem, publicat în volumul *Tinerețea lui Don Quijote* (1968), sub aparenta naivitate a traducerii viziunilor se ascunde reflectarea ironico-dramatică asupra condiției umane. Poetul propune o reprezentare iconică a sinelui în secvențe strofice inegale în care instrumentul de comunicare este limbajul comun, banal, „școlăresc”, de fapt un metalimbaj similiștiințific, dublat de un cod gestual cu valoare indicială: „Mai întâi să vă arăt cu bățul / Cele trei părți de apă / Care se văd foarte bine”. Deși poemul lui Sorescu se bazează pe un vocabular simplu și transparent, tranzitivitatea nu privește decât enunțarea, nu și mesajul, căci jocul substituirilor în reprezentarea anatomiei umane nu este decât o manieră de redefinire inedită a sinelui.

Însuși titlul poemului ambiguizează, obliterează tema (destinul personal, reflectarea asupra condiției pasagere), conducând de la fizionomia și portretul clasic la cartografierea unei realități particulare. Aceasta va fi dezvoltată progresiv, printr-o geografie duală: eul liric se reprezintă într-un desen personal, non-convențional, egotic, dar care în finalul poemului este integrat devenirii cosmice, universale, prin mișcarea „de revoluție în jurul morții”. Astfel *harta* cartografiază existența intimă, inserând, paradoxal, personalul în dimensiunea transpersonală, destinul subiectului este o reducere la scară a unei geografii universale (a se vedea analogia celor cinci simțuri cu „Cele cinci continente” și sensul metaforic derivat din acest raport: posibilitatea de explorare multiplicată, iradiind și depășind cunoașterea senzorială, asumând chiar valorile iraționale, aventura hazardului, căile revelației, surprizele golurilor și accidentelor – secvențele 5,6,7).

În acest sens, poemul poate fi citit ca exercițiu de autocunoaștere, ca poezie a jocului descoperirii de sine sau a redefinirii sinelui. Insolitarea se fondează tocmai la nivelul formal, în exercițiul aproape mecanic al substituirii termenilor antropomorfi, care conduc la aproximarea sau la re-cunoașterea profilului uman, cu termeni ce aparțin fondului conceptual din sfera geografiei sau cu „termeni” poetici, care își dobândesc această calitate prin contaminare de la metaforele științifice ori prin resemantizarea unor clișee : „În oasele și țesuturile mele: / *Apa e desenată cu albastru*”, „Partea cea mai uscată, / Fruntea, / *Continuă să se formeze zilnic / Prin încrețirea / Scoarței pământului*”. Mecanismul de insolitare nu se activează doar la nivel structural, prin tehnica analogiilor și a suplinirii realităților anatomo-fiziologice cu altele, geografice, ci și la nivel semantic, prin afectarea obișnuințelor și a stereotipilor de semnificare. Astfel surpriza poemului se dezvoltă în penultima secvență strofică, de la dominantă tematică a ilustrării unei existențe concrete, plauzibile ca biografie și forțate să se exprime în termeni materiali, se ajunge la configurarea unui inedit autoportret (în manieră suprarealistă), care va revela un profil generic în contextul unei problematice transpersonale. Moartea și tema timpului completează și dinamizează această autoreprezentare a subiectului modern, contaminând poemul „tranzitiv” cu accente reflexive, chiar dacă acestea sunt notate în registrul caracteristic sorescian, în tonalități ludice, ironice sau de autoironie amară. Tema *identității recuperate* prin urme, surrogate, substitute (materiale, iconic-analogice sau simbolice) invită cititorul ipostaziat ca privitor / spectator al unui act performativ insolit să intre în jocul descriptiv, participând, de fapt, la construirea progresivă a propriului autoportret.

În consecință, actul cunoașterii de sine se dublează: eul poetic / *alter ego*-ul sorescian și cititorul *descoperă* peisajul cartografiat și simultan *se descoperă* printr-un demers de obiectalizare, transferând imaginea personală într-un obiect autonom, o hartă, devenită instrument gnoseologic în sens spiritual, simbolic și estetic.

ÎNTREBĂRI

- I. Care este efectul expresiv al valorificării, în chiar primul vers al poemului, a unui stereotip verbal din limbajul școlăresc?
- II. Ce semnificație are enunțarea la persoana I singular? Ce tip de comunicare impune Sorescu între vocea locutoare a eului poetic și cititorul său metamorfozat în privitor?
- III. Care dintre modelele compoziționale este preferat de poet (poezia cu formă fixă, cu versificație tradițională, reglementată prozodic de un anumit ritm, de căutarea unor rime prețioase sau versificația liberă, structurile inegale, simplitatea și colocvialitatea adresării)? În răspunsul vostru aduceți argumente, valorificând analiza figurilor dominante de construcție.
- IV. Care este semnificația următoarelor versuri în economia portretului cartografiat: “Cum ar fi gândurile și întâmplările mele / De mâine.”; “Cam aceasta este harta pământului meu”.

EXERCIIII ȘI TEME

- I. Împărțindu-vă pe grupe, selectați din poem sintagme, versuri care corespund celor două sfere ce intervin în definirea autoportretului (anatomia, geografia). În dialogul dintre echipe, recompuneți reprezentarea portretistică soresciană.
- II. Încercați să transpuneți și grafic acest portret printr-un desen / caricatură / colaj / hartă.
- III. Motivați, prin câteva extrase din text, în ce rezidă ludicul.
- IV. Într-un eseu de o pagină, conceptualizați acest portret, reflectat și prin prisma comparației cu fotografii ale autorului sau cu ipostaze ale subiectului deduse din alte poeme (de ex. *Jucării*).
- V. Definiți-vă personal sau, printr-un “acord”, definește-ți un coleg / prieten, folosind asociații și corespondențe din alte limbaje: pictură, muzică, gesturi, ticuri, aptitudini, obsesii, pasiuni etc.

R.M. I.

Marin SORESCU

Jucării

Noi care suntem îngrozitori de mari,
Dar care n-am mai căzut pe gheață
Dintre cele două războaie,
Ori dacă din greșală am alunecat vreodată,
Ne-am și fracturat un an,
Unul din anii noștri importanți și țepeni
De ghips...
O, noi cei îngrozitor de mari
Simțim câteodată că ne lipsesc jucăriile.

Avem tot ce ne trebuie,
Dar ne lipsesc jucăriile.
Ne e dor de optimismul
Inimii de vată a păpușilor
Și de corabia noastră
Cu trei rânduri de pânze,
Care merge la fel de bine pe apă,
Ca și pe uscat.

Am vrea să încălecăm pe un cal de lemn
Și calul să necheze o dată cu tot lemnul,
Iar noi să-i spunem: „Du-ne undeva,
Nu ne interesează locul,
Pentru că oriunde în viață
Noi avem de gând să facem
Niște fapte grozave”.

O, cât ne lipsesc jucăriile!
Dar nu putem nici măcar să fim triști
Din cauza asta
Și să plângem din tot sufletul,
Ținându-ne cu mâna de piciorul scaunului,
Pentru că noi suntem niște oameni foarte mari
Și nu mai e nimeni mai mare ca noi
Care să ne mângâie.

ANALIZĂ

Poemul aparține volumului *Drumul* (1984) și este ilustrativ pentru tematica ambivalentă, ludic-nostalgică a lui Marin Sorescu. Poetul realizează în notă confesivă un discurs care se desubiectivizează prin două mecanisme: cel al enunțării la persoana I, care pare să convingă cititorul că se află în fața unei mărturisiri triste, dar care se detașează de imperiul tragic prin distanța colectivă a pluralului și prin tonalitatea variabilă a vocii, care pornește de la registrul constatativ-critic, trece prin cel amar-nostalgic și se finalizează în

cheia deriziunii, a ironiei și a autoironiei. Formele distanțării sunt așadar atât de natură enunțiativă, cât și de natură semantico-sintactică.

Structurat în patru secvențe strofice inegale, poemul dobândește totuși o organizare, chiar dacă aceasta nu se fundamentează pe elemente prozodice tradiționale (măsură constantă, rimă, ritm reglementate formal). Poeticitatea acestui text constă tocmai în cultivarea prozaismului, în exploatarea unui limbaj poetic firesc, denudat de podoabe, un limbaj care valorifică sintagme colocviale și clișee de reprezentare. Dacă în prima strofă este expusă tema pierderii copilăriei, a maturizării și a efectelor acesteia (convenționalismul rolurilor sociale, stereotipizarea existenței cotidiene care nu mai este deranjată de nici un eveniment fortuit sau spectaculos), strofele următoare vor accentua ruptura prin redundanța refrenelor, ușor modificate („Noi care suntem îngrozitori de mari”, „noi suntem niște oameni foarte mari”, „Simțim câteodată că ne lipsesc jucăriile”, „Dar ne lipsesc jucăriile”). De la început se precizează motivul generațiilor („care n-am mai căzut pe gheață / Dintre cele două războaie”), al transformării subiectului prin pierderea inocenței, a spontaneității și a plăcerii jocului („dacă din greșală am alunecat vreodată, / Ne-am și fracturat un an, / Unul din anii noștri importanți și țepeni / De ghips...”). Simpomele maturizării devin active și conștientizate prin însăși reluarea metaforei din titlu, metaforă-simbol ce desemnează universul irecuperabil al copilăriei.

Strofa a doua, mai accentuat nostalgică, dezvăluie *in absentia* beatitudinea lumii solare, optimiste a vârstei copilăriei, o reprezentare artificială, utopică, dar dinamizată de propensiunile visării, de substituirea existenței materiale a lui „a avea” („Avem tot ce ne trebuie”) cu o promisiune de recuperare a existenței fericite, promisiune niciodată împlinită („Dar ne lipsesc jucăriile”, „O, cât ne lipsesc jucăriile!”).

Trecând prin universul compensatoriu al imaginației infantile, Sorescu aduce în strofele mediane metaforele explorării, ale visării cu ochii deschiși: „corabia” și „calul de lemn” sunt singurele figuri de cuvânt pe care le rescrie în registrul nostalgic al condițional-optativului și al conjunctivului („Am vrea să încălecăm...”), al ipoteticului și al dorinței suspendate într-un timp irecuperabil. Mecanisme ale evadării, acestea sunt doar niște stereotipuri culturale, extrase din lumea basmului, a *Amintirilor din copilărie*, din aventurile eroilor călători cu care subiectul modern se identifică, pentru ca în final să resimtă dureros ficțiunea, căci poetul alterează aura proiectată asupra copilăriei prin re-insertia în real, prin deriziune, demistificare și autoironie: „Dar nu putem nici măcar să fim triști / (...)Și să plângem din tot sufletul, / Ținându-ne cu mâna de piciorul scaunului, / Pentru că noi suntem niște oameni foarte mari”. Verdictul timpului și al vârstei serioase conduce autorul la alegerea unui limbaj transparent, demitizant, antiutopic, un limbaj ce nu este însă lipsit de tensiune poetică, de inflexiuni dramatice care se motivează tot mai prin jocul alternanțelor - prin proiecții cu scop recuperator și prin reveniri critice - o terapie poetică agresivă, aplicată conștiinței solemne, grave uneori, a adultului incurabil.

INTREBĂRI

- I. Motivați care este sensul redactării poemului la persoana I plural?
- II. Care este valoarea expresivă a (reluării) versului „Dar ne lipsesc jucăriile”?
- III. Ce semnifică în economia poemului „corabia cu trei rânduri de pânze”?
- IV. Din ce sferă a vocabularului își extrage poetul limbajul?
- V. Care este valoarea stilistică a superlativului?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Analizați regimul verbal din strofa a treia și derivați semnificațiile prin corelare cu metafora *corabiei* din strofa anterioară.
- II. „Dar” adversativ din strofa a patra schimbă tonul și registrul sentimentelor. Între ce game de trăiri se joacă destinul acestei ipostaze umane redată prin „noi”?
- III. Elaborați, pe grupe, ipoteze care să conducă la explicarea titlului. Expuneți-vă părerile și celorlalte grupe și selectați apoi motivațiile cele mai pertinente.
- IV. Redactați un text (pagină de jurnal, eseu, poem în vers liber, povestire) prin care să evocați o scenă memorabilă a propriei copilării.
- V. Construiți prin *brainstorming* un interviu pe tema copilăriei. Alegeți întrebările cele mai simpatice, dar și relevante pe care să le aplicați unor respondenți de vârste diferite. Comparați apoi răspunsurile în cadrul unei dezbateri pe baza materialului pe care l-ați adunat, redactați eseuri care să compare imaginea copilăriei voastre cu aceea a celorlalte generații. Ca document, puteți folosi de asemenea *Amințirile* lui Creangă, jurnale și scrisori ale autorilor clasici, mărturii și interviuri ale scriitorilor contemporani, fotografii etc.

R.M.I.

Don Juan

După ce le-a mâncat tone de ruj,
Femeile
Înșelate în așteptările lor cele mai sfinte,
Au găsit mijlocul să se răzbune
Pe Don Juan.

În fiecare dimineață,
În fața oglinzii, după ce își creionează sprâncenele,
Își fac buzele
Cu șoricioaică,
Pun șoricioaică în păr,
Pe umerii albi, în ochi, pe gânduri,
Pe sâni,
Și așteaptă.

Ies albe în balcoane,
Îl caută prin parcuri,
dar Don Juan, cuprins parcă de-o presimțire,
s-a făcut șoarece de bibliotecă.

Nu mai mângâie decât ediții rare,
Cel mult broșate
Nici una legată în piele,
Decât parfumul budoarelor,
Praful de pe antici
I se pare mult mai rafinat.

Iar ele îl așteaptă.
Otrăvite-n cele cinci simțuri – așteaptă,
Și dacă Don Juan și-ar ridica ochii
De pe noua lui pasiune,
Ar vedea-n fereastra bibliotecii
Cum zilnic este înmormântat câte un soț iubitor,
Mort la datorie,
În timp ce-și sărută soția
Din greșeală.

ANALIZĂ

În acest poem Marin Sorescu practică poetica rescrierii, a reciclării unui binecunoscut mit european, care în cultura română a avut ca substitut subtitul Zburătorului. Don Juan, seducătorul, este de această dată personajul dezabuzat de istoriile sale amoroase, în consecință se va salva de plictiseală / de convenționalismul întreținut de redundanța mitologică / de răzbunarea femeilor seduse și înșelate printr-o activitate tipic livrescă: existența în atmosfera protectoare a bibliotecii („Don Juan, cuprins parcă de-o presimțire, / s-a făcut șoarece de bibliotecă”).

Regia ceremonialului de seducere se modifică, de această dată femeile sunt cele care se coalizează într-o acțiune de amploare, al cărei rezultat așteptat se bazează tocmai pe ritualul tradițional, bazat pe compunerea unei măști afroditeice, însă simultan atrăgătoare și malefice. Acțiunile seducției și ale capturării pradei se derulează iterativ („În fiecare dimineață, / În fața oglinzii...”) și în cele mai precise detalii, fiind redată prin tehnica acumulării, a climaxului. Dacă femeile devin factorul dinamic, motivate de intenții răzbunătoare, eroul în schimb se retrage într-un mediu al reflectării, al prețiozității și rafinamentului fără implicații morale directe, fără amenințări și controverse, fără scandaluri publice și acuzații.

Finalul poemului dezvăluie sensul vânătorii, exacerbarea pânzei și a efectelor sale dezastruoase, căci, în lipsa prezenței celebrului Don Juan, devenit fantomă de bibliotecă, orice dovadă de afectivitate din partea femeilor războinice se transformă în act letal.

Sorescu tratează în maniera-i caracteristică emblemele și miturile devalorizate tocmai datorită redundanței, obligând actorii să își modifice atribuțiile, din aceste mutații născându-se insolitul, surpriza și originalitatea scrisului său ironic și parodic. Poemul său este un metatext, o replică umoristico-dramatică la modelul tradițional, beneficiind de un discurs epic în care vocabularul direct, obișnuit deservește un limbaj poetic tranzitiv, spontan și nonconvențional. Prozaismul și fluența tablourilor dramatice fac din acest poem o scurtă piesă burlescă în care teatralismul este puternic marcat de indicațiile gestuale, de „regie” și decor. Spectacolul oferit de Marin Sorescu evidențiază un joc inedit cu strategiile literare, cu limbajul și cu stereotipurile culturale și de imaginar, joc cu literatura bine stăpânit de poet prin concizie, concentrare dramatică și exersare a versificației libere.

ÎNTREBĂRI:

- I. Care sunt indiciile schimbării de rol în ceea ce privește raportul *seducător – sedus*?
- II. Prin ce mijloace caută femeile să se răzbune pe Don Juan?
- III. În ce constă metamorfoza lui Don Juan?
- IV. Cum rescrie Marin Sorescu mitul seducătorului? În ce registru se plasează acțiunile acestuia?
- V. Ce semnificație au versurile: “Nu mai mângâie decât ediții rare, / Cel mult broșate / Nici una legată în piele, / Decât parfumul budoarelor, / Praful de pe antici / I se pare mult mai rafinat”?

TEME:

- I. Pe grupe, selectați verbele care desemnează sfera de acțiune a femeilor & a eroului.
- II. Identificați trei mărci ale modalității de expunere specifice poemului.
- III. Motivați alegerea tonului.
- IV. Căutați (pe grupe, în funcție de interesele voastre) și alte reprezentări moderne / contemporane ale mitului care îl au în centru pe Don Juan (în literatură, pictură, publicitate, muzică, cinematografie).
- V. Pe baza materialului pe care l-ați adunat, redactați eseuri care să dezbată problema modalităților de reciclare a miturilor în imaginarul modernist și postmodernist.

Mircea IVĂNESCU

Scenă de interior casnic

și pactul acesta pe care ea l-a făcut, pe mine mă ajută
doar ca să-mi măsoar îndepărtarea de adevărul ei – și adevăr
aici înseamnă chipul cu ochii ei deodată privind-mă, și ea
aplecându-se
să mă binecuvânteze când ne întâlnim, într-o cameră cu mai
mulți,
și unii citesc, fără surâs, și alții ascultă așezându-se teatral
în genunchi,
și ea întorcându-ne spatele, așezată la masa de scris,
prefăcându-se
că ar așeza iar cuvintele la locul lor și pe urmă spunând
că nu mai vrea – și pe urmă spunând că a făcut un pact,
și noi așteptând să-și îndeplinească făgăduința în schimb
acelei răsplăți – care e pentru noi, sigur, o altă îndepărtare
(și deci ne acoperim ochii, și ne închipuim că ea e acum
limpede,
străină – în vremea unde nici cu privirile, nici cu vorbele
să nu mai ajungem la ea – și atunci deschizându-se ochii,
să ne spunem
că am putea-o, totuși, privi).

M. Ivănescu, *poeme vechi, nouă*, Ed. Cartea Românească, București, 1989, p. 67-68.

ANALIZĂ

Poemul aparține volumului *Poeme vechi, nouă*, (1989), volum care se înscrie în binecunoscuta formulă prozaico-ironică adoptată de M. Ivănescu și în celelalte plachete ale sale denumite în același mod tern, „lipsit de relief, de individualitate” (I.B. Lefter) sau de o semnificație special căutată, precum *Versuri, Poesii, Alte versuri, Alte poeme, Alte poesii*.

Originalitatea lui M. Ivănescu rezidă în imaginarul sărăcit, voit banal, ce întreține atât deliricizarea poemului, cât și o stare de reverie cu ochii deschiși, de boemă rezumată în tonalitățile discursivității colocviale. Însă această epicitate căutată prin “și” narativ nu dezvăluie întâmplări spectaculoase, fie ele chiar promise de ideea “pactului”, și nu face decât să concretizeze tăceri și depărtări prin asumarea unui dialogism negativ, mut, redus la gesturi reprimite, la enunțarea vocii auctoriale care va replica mereu unei prezențe feminine centrale. Aceasta coagulează atenția participării lectorale abstracte, impersonale, dar și a cititorului real, chemat să coabiteze în ținuturile monotone ale poemului. Astfel textul expune evocator pârunte întâmplări din viața acestor măști insignifiante, fără chip și fără personalitate, esenate în dinamismul *relațiilor* ce converg spre imaginea feminității, “precizându-i” ponturul – relația de cuplu pe care o activează prin *alter-ego*-ul poetic, una cu inflexiuni erotico-maternale, relația cu ceilalți ipotetici auditori / cititori, colocatari ai spațiului domestic, relația intensificată, de natură creatoare, cu limbajul.

Din perspectiva structurilor poetice, se poate constata că în acest text Ivănescu ascunde un sonet care în catrene, expune problema “pactului” confidențialității cu privire la dinamica sentimentului, (pact la care se întoarce ciclic), a contractului estetic guvernat de actul privirii femeii ca obiect de contemplare), iar în terține dezvăluie suspendarea / eșuarea “făgăduinței”.

Așadar, la o privire mai atentă asupra textului, se va putea totuși constata că există – dincolo de convenționalul confort cotidian și cultural pe care îl asigură camera – un ferment ce pare să întrețină visarea, meditația asupra temelor și asupra formelor literaturii, chiar dacă poemul poate fi citit atât prin grila biografică, autenticistă, cât și prin cea livresc asumată, a conștiinței artistice care își reprezintă promisiunea cuceririi Poeziei prin *analogon*-ul feminității.

În mod paradoxal, simplitatea stilului, devenit aici a-poetic, ostentativ depozat de prețiozități și artificii semantice, prozodice sau retorice conduce la ambiguități, la *doar apropierea lui* de sensul refuzat al cunoașterii ce se finalizează de fapt prin însăși refuzarea înțelesurilor ultime. Limbajul tranzitiv nu deservește în acest caz accesibilizării mesajului, ci dimpotrivă, blocării, suspendării în timpul promis, dar vag și îndepărtat, al unei revelații amânate. Simplitatea căutată a limbii poetice este în acest caz un procedeu de creație care în loc să dezlege misterul și să tranzitivizeze mesajul întreține, dincolo de poiză familiartății și a spontaneității, indeterminarea și neliniștea, imprecizia prin care se întrevade o artă poetică (fondată de identitatea vagă, nespecificată substantival, ci doar pronominal, dintre *ea*, femeia adorată – o *donna gentilissima* a trubadurilor și truvelor – și *Poezie* – ideal care, tematizat implicit în această *scenă* intimă, se concretizează în obiectul născut din această adorație, adică poemul în sine).

Inventivitatea la nivelul textului constă în fidelă surprindere și înregistrare a procesului artistic, *poieimul* (*facerea, elaborarea artistică*) se derulează în fața cititorului, poetul caută „tocmai cuvintele care să nu spună prea mult”, care să întrețină ambiguități semantice, psihologice, ontologice în chiar transparența sa confesivă. Prin toate aceste paradoxale procedee M. Ivănescu reușește renovarea limbajului poetic în spațiul literaturii noastre contemporane.

ÎNTREBĂRI

- I. Care sunt mărcile ce colorează liric poemul?
- II. Care sunt aspectele stilistice, procedeele și metodele prin care se obține efectul tranzitivizării comunicării?
- III. Care credeți că este semnificația așezării între paranteze a ultimelor versuri?
- IV. Cum se poate justifica, în și dincolo de poem metafora “pactului”? Cine este vizat de acest contract? Puteți argumenta răspunsurile voastre și prin comentarea versurilor: „și noi așteptând să-și îndeplinească făgăduința în schimbul / acelei răsplăți – care e pentru noi, sigur, o altă îndepărtare”
- V. Care sunt atributele “portretistice” ale prezenței feminine / trăsăturile poeziei, în definiție ivănesciană?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Rearanjați versurile poemului astfel încât structura de sonet să fie vizibilă. După această operație, analizați-l la nivel strofic.
- II. Identificați elementele semantice ale negativității și comentați care este valoarea lor poetică în economia textului
- III. Pomind de la afirmațiile criticului Ioan Moldovan, redactați un eseu în care să ilustrați, pe baza câtorva convenții literare descoperite în text, modul în care Mircea Ivănescu practică actul rescrierii:

„Poezie elaborată și intelectuală, deloc convențională, deși uzând de cele mai variate convenții, antisentimentală, deși decantând îndelung faptul trăit (aici intrând desigur și lecturile poetului), de un lirism doar aparent placid, structural livresc, poezia lui Ivănescu instituie în poezia română noi dimensiuni ale liricului” (**Ioan Moldovan** în *Dicționarul esențial al scriitorilor români* - coord. de M. Zăciu, M. Papahagi, A. Sasu, Albatros, București, 2000).

mopete în atmosfera lăuntrică

mopete s-a instalat într-o seară comod,
 la marginea focului, să-și citească gazeta –
 în spatele lui, scara care suia la pod
 trosnea când lumina focului își înfigea egreta
 pe câte o treaptă. Mai foșnea și mopete
 când întorcea foaia să urmărească ce scrie
 despre una sau alta. Din când în când își nota pe manșete
 câte o idee, ca să poată mai târziu să o transcrie
 când avea să se ducă la culcare, pe perete deasupra
 patului. Alături, pe măsută, avea sticla și paharele
 (il așteptase în seara aceea pe marele
 lui prieten – dar nu venise). Asupra
 întregii scene era o liniște binefăcătoare.
 nivelul lichidului în sticlă scădea cu câte o palmă liniștitoare.

ANALIZA

Poemul *mopete în atmosfera lăuntrică* este cel care inaugurează, în volumul *poeme* din 1970, seria intitulată „mopeteiana” (de notat fiind că poetul utilizează, cu rare excepții, atât în poezie cât și pentru titlurile volumelor și poemelor sale, numai literele mici ca într-un soi de negare a ierarhiilor convenționale dintre cuvinte instituite din rațiuni tipografice sau de sintaxă). Textul în sine, ca și celelalte care compun seria amintită, îl are în prim plan pe mopete, figură al cărei nume este o creație personală a lui Mircea Ivănescu, posibil de asociat cu așa-numiții *moppets*, personajele unui serial de animație. Se observă încă de la început câteva discrepanțe și anume mai întâi una între titlu și conținut, în sensul în care, deși sintagma „*atmosfera lăuntrică*” ar trimite mai degrabă la interioritatea personajului, nu există nici un fel de indicație concretă legată de aceasta. Atrage atenția, în schimb, „*atmosfera*” exterioară în care este plasat mopete, un spațiu intim banal cu șemineu lângă care personajul se așează și își citește gazeta în vreme ce alături pe o măsută stau pregătite „*sticla și paharele*”, pentru o eventuală vizită a „*marelui lui prieten*”, fără a se preciza însă cine este acesta din urmă. Nu este însă un spațiu al realității cotidiene, ci mai degrabă unul artificial, ale cărui elemente trimit la interioarele specifice romantismului *Biedermeier*, regăsibile, de exemplu, la V. Alecsandri, dar și la Eminescu. Mai mult, la această senzație de artificialitate contribuie, pe lângă ironia calmă, senină ce traversează unele pasaje, și anumite sugestii legate de scris – gazeta, modul în care mopete „*din când în când își nota pe manșete / câte o idee*” pentru a și-o „*transcrie [...] pe perete deasupra patului*” – precum și faptul că personajul nu capătă, în fond, nici un soi de consistență ontologică. Practic, conform titlului, *atmosfera sa lăuntrică* este cea din afară, o atmosferă livrescă, a reprezentărilor culturale. El este doar protagonistul unei „*scene*” relatată la modul impersonal și detașat de către un regizor luat deasupra, o „*scenă*” în care nu se întâmplă nimic, ba chiar totul este de o „*liniște binefăcătoare*” dincolo de care pare a se afla chiar literatura.

În al doilea rând există o discrepanță de natură formală – în ciuda faptului că poetul optează pentru sonet, formă „perfectă” prin definiție, extrem de riguroasă la nivelul construcției, îi ignoră acestuia regulile prin versuri inegale sau ruperi de ritm. În plus, tranzitivitatea limbajului poemului, lipsa cvasi-totală a oricăror figuri de stil, îl apropie pe acesta mai degrabă de epic decât de poezie. Totuși, acest lucru nu scade cu nimic valoarea textului care se convertește astfel, ca și întreaga serie din care face parte, într-o meditație nu doar asupra modului de construcție al unui sonet și în general al poeziei, ci și asupra depășirii limitei dintre genurile literare.

ÎNTREBĂRI

- I. Cîc credeți că ar putea fi „marele prieten” pe care îl așteaptă mopete?
- II. Care credeți că este sensul ambiguității care se creează în sintagma „mai foșnea și mopete”?
- III. De ce credeți că mopete alege să transcrie ideile din ziare pe „perete deasupra patului” și nu altundeva?

EXERCITII ȘI TEME

- I. Separîndu-vă pe două grupe, selectați elementele referitoare la acțiunile lui mopete, respectiv la sfera obiectelor.
- II. Separîndu-vă pe două grupe, selectați din poem elementele care țin de sfera vizualului, respectiv de sfera auditivului.
- III. Separîndu-vă pe patru grupe, selectați elementele care definesc viața domestică în *Serile la Mircești* de Vasile Alecsandri, în *Singurătate* de Mihai Eminescu, în *Decembrie* de George Bacovia și în *mopete în atmosfera lăuntrică* de Mircea Ivănescu.
- IV. Pomînd de la poemul lui Mircea Ivănescu, inventați un poem asemănător în care protagonist să fie unul dintre colegii de clasă poreclit de voi.
- V. Inventați un text în versuri sau proză despre o zi pe care ați petrecut-o singur.

A.A. – Analiza și întrebările

A.B. – Temele

Înțelepciunea pisicii

înțelepciunea pisicii – cu toții sunt de acord
 ca pisica e-un înțelept. și ea însăși
 întreține această legendă. (cu multă
 înțelepciune își creează atitudinile, și privește
 cu ochii îngustați oamenii, flăcările, jocul
 luminii pe suprafețele lucioase.) însă
 - mi-a spus o dată – pisicile sunt mioape.
 asta să însemne că privirea înțeleaptă
 este numai o mască? că în spatele ochilor ei gălbui
 sau verzi, pisica nu cântărește chipuri,
 nu vede nuanțele? (dar poate nici nu are dreptate,
 și pisicile văd mai bine ca noi, chiar și ziua.)
 să-ncercăm altfel. – socrate era un înțelept,
 avea nasul teșit, și barba i se revărsa, încălțită
 parcă în alge, pe piept – era urât, și părea
 murdar, cum par – și cum sunt – oamenii neglijenți
 cu-mbrăcăminte, și purtarea lor vizibilă în afară.
 însă, dacă-i deschideai fața, dând la o parte
 urâtul, descopereai o mulțime mărunță
 de figurine, atât de precis sculptate, încăt
 ameteai, dacă-ncercai să le privești, și-ți pierdeai
 gândurile. și el lua câte una din statuetele acestea
 în mână, ți-o arăta – și vedeai, ascultându-l,
 pentru întâia dată raporturi noi între volume și linii
 și înțelegeri, și răsfrângeri, și așteptări.
 dar socrate însuși era bătrân, poate și el –
 ca și pisica – nu vedea foarte bine – în afară.
 deși – se poate răspunde – percepea
 mișcările luminii și umbrelor, și asta
 îi era de-ajuns.

ANALIZĂ

Poemul aparține volumului *versuri*, indicându-și dubla apartenență la *poetica tranzitivității* de suprafață care ascunde în fapt o altă structură, bazată pe practicarea jocurilor despre / cu *experiențe revelatoare*, chiar dacă ele sunt construite livresc, prin adaptarea unor modele, reprezentări culturale extrase din spații culturale diverse (înțelepciunea orientală, exotică și cea greacă).

Compoziția pe care o adoptă Ivănescu este ea însăși duplicată, reluând, rescriind tema cu rezonanțe gnomice, derivate din modelele sapiențiale, prin tehnica analogiei, a similitudinii. Astfel structural, poemul pare că adoptă ca mecanism de elaborare tema cu variațiuni, repetând ideea centrală prin acumularea detaliilor care să explicitizeze, să nuanțeze problema de conținut: în ce constă de fapt „înțelepciunea pisicii”? Poetul dezvoltă un argument ce pare să infirme prejudecata culturală potrivit căreia pisica reprezintă simbolul cunoașterii esoterice, a înțelepciunii, iar poemul devine astfel un instrument al demistificării,

un mecanism care se dezvoltă prin tensiunile problematizării și ale ironiei, ale construcției ambivalente: destructurant-reconfiguratoare, căci deși pare să deconstruiască obiceiuri și sensuri culturale sedimentate, Mircea Ivănescu nu face decât să le revitalizeze. El lucrează cu stereotipurile de gândire filosofică atât pentru a atrage atenția asupra convenționalizării și stazei, asupra clișeizării și tendințelor de conservare a cunoașterii prin embleme, scheme, figuri standardizate de uz, cât și pentru / sau mai ales pentru a le transforma, a le pune în discuție, prin situarea lor în alte contexte decât cele obișnuite, prin atragerea receptorului în starea de evaluator critic, activizându-i acestuia capacitățile de a vedea dincolo de granițele obișnuinței culturale, dincolo de consensul normei. Ieșirea din uzura gândirii oficializate se face prin procedeul insolitării, poetul preferă să demistifice convenționalismul prin chiar structurile sale, astfel sunt folosite cu dublă valoare, de referință culturală / poetică și de mijloc lingvistic.

Beneficiind de această dublă perspectivă asupra datelor literaturii care se face *cu* literatură, cu structuri ale discursivității oficializate, clasicizate prin forța de conservare a tradiției spirituale, Mircea Ivănescu întreține impresia, la nivel de suprafață, că înșiruirea de vorbe produsă de versurile sale este o joacă, o formă naivă de argumentare, bazată pe comunicarea spontană, firească, familiară. Însă acest efect se datorează surselor inedite de prozaizare a discursului poetic, pe care poetul le impune în poezia românească, surse pe care Ivănescu le descoperă, ca traducător, în sensibilitatea artistică pe care o oferea poezia și proza spațiului anglo-american în a doua jumătate a secolului XX. În ce constă de fapt această mimare a realului și efectul de sinceritate: ele sunt produsele unor strategii retorice care aproximează vorbirea firească a discursului cotidian. Natura lețea derivă din lexicul folosit și din orânduirea lui semantică, fără artificii, părând parcă desprinsă din fluxul limbajului aflat la gradul zero de conotație. Însă prin aceste strategii ale scriiturii transparente, procesul tranzitivizării mesajului nu este complet. Ivănescu face din poemele sale forme de a descoperi, parcă “pentru întâia dată raporturi noi între volume și linii / și înțelegeri, și răsfângeri, și așteptări”, asemeni modelului exemplar al filosofului tematizat.

ÎNTREBĂRI

- I. Care sunt verbele ce definesc și delimitează sfera de cuprindere a „înțelepciunii pisicii”?
- II. Ce semnificație li se acordă acestora în comparație cu modul de cunoaștere socratic?
- III. Cum este realizat portretul filosofului grec? Dezbateți, pomind de la analiza celor două moduri de a fi perceput de ceilalți (diferența *aparență* - *esență*).

TEME ȘI EXERCITII

- I. Citiți, la alegere, câteva dintre dialogurile lui Platon (*Phaidros*, *Phaidon*, *Apărarea lui Socrate*, *Cratylus*) și redactați pe grupe, în funcție de coincidențele voastre de lectură, perspective care să pună în lumină profilul lui Socrate. Comparați portretele obținute din sintezele platoniciene cu viziunea poetică a lui M. Ivănescu.
- II. Căutați simboluri ale înțelepciunii și în alte spații culturale. Redactați un eseu în care să încercați redefinirea înțelepciunii în secolul XXI, pomind de la documentarea voastră.
- III. Comparați reprezentările eminesciene ale cunoașterii cu cele blagiene și ivănesciene. Dezbateți urmărind analogiile și diferențele.

Biografie săracă

Unii de-abia aşteaptă să mă vadă plutind
 ca Ofelia cu o coroniţă de ziare pe cap,
 dar obosiţi de-atâta imaginaţie
 intră-n biografia mea gravi ca-n rezervaţia leprei
 gata să delimiteze zonele albe şi să strige:
 pericol de contaminare
 virus muzical
 bacterie purtătoare de lacrimi
 câine cu efect întârziat
 cu ochii holbaţi la şuncile aurii ale Occidentului
 zice că nu prea i-e foame
 cântă prosteşte ca tonomatul ce refuză moneda
 tatăl lui în depoul de locomotive miroase pe-ascuns
 levănţica
 mama lui cară lăzi şi surzeşte treptat (presupunem că nu
 vrea s-audă)
 sora educatoare la o şcoală de debili mintali se simte
 liberă liberă
 despre frate nu se ştie nimic ceea ce-i cu mult mai
 grav
 existenţa acestei familii îl predispune la îngăduinţă
 dar are un fel special de a-şi iubi ţara care nelinişteşte
 şi nu putem să-i scoatem pământul dulce din gură
 fără să se surpe bisericile din ţinutul natal

ANALIZĂ

Biografie săracă, altfel spus o biografie fără pretenţii, modestă, fără nimic neobişnuit sau senzaţional care s-o scoată din medie. Date anoste, teme sau aparent insignifiante configurează identitatea unui anonim, totul prezentat cu ajutorul unui vocabular simplu, chiar sărac: tatăl în depoul de locomotive, mama cară lăzi, sora educatoare la o şcoală de debili mintali... Etalarea banalităţii unei existenţe ce nu-şi părăseşte cadrul şi nu acceptă, în numele incertităţii, mistificarea. Şi totuşi...

Tensiunea acestui poem e creată de faptul că poetul nu-şi prezintă autobiografia, ceea ce presupune liberul consimţământ, poezia este o biografie. Aşa se explică schimbarea persoanei gramaticale: de la persoana întâi a primelor versuri la persoana a treia, vizibilă din versul unsprezece şi până la finalul creaţiei. Celor care-i scotocesc prin biografie şi „intră gravi” şi abuziv în viaţa sa le este atribuită înregistrarea amănuntelor care-i compun existenţa. Sunt cei care „vorbesc”. Anul apariţiei volumului *Democraţia naturii* care conţine şi această creaţie, 1981, este revelator pentru cifra poeziei. Autorul se răzvrătea împotriva încălcării drepturilor elementare, în timpul regimului Ceauşescu. Poetul nu-şi compune autobiografia, ci pentru că ar ascunde pudic, datele anodine ale propriei vieţi. Această „biografie săracă”

este protestul ființei ce refuză amestecul străin în probleme personale, încălcarea tiranică a intimității, ea devine platoșa care în fiecare din elementele ce o compun apără esența și integritatea ființei. Și atunci, din solul banalului, al vieții concrete, monotone înfloresc absurdul, ineditul, atipicul, inexplicabilul: tatăl, „în depoul de locomotive miroase pe-ascuns levănțica”, sora „se simte liberă liberă”, „despre frate nu se știe nimic ceea ce e mult mai grav”. Deconcertant e „virusul muzical” ca și „bacteria purtătoare de lacrimi” sau câinele „cu efect întârziat”... La fiecare pas simboluri ale evadării, într-o formă sau alta, din chingile constrângerii, dintr-o existență a aservirii.

În acord cu abandonarea formelor comune și adoptarea, în schimb, a formulelor neliniștitoare, poetul apelează la un mod special de dispunere a versurilor și la lungimi variabile ale acestora. Rima lipsește, ritmul este unul interior, semnele de punctuație, facultative, apar cu mare zgârcenie, sugerând respingerea normelor tiranice, inclusiv la acest nivel. În ceea ce privește elipsa și juxtapunerile, ele vor semnifica, în planul existenței, dezarticularea, fragmentarismul, acumularea ce refuză armonia pe care o dau înlănțuirile logice, simetriile. Există astfel un mai mult decât se spune, pentru că și o existență ce pare ștearsă are orizontul și aspirațiile ei. Din ea nu lipsește și retorica dragostei de țară, însă nu clamată prin forme goale stridente și deșănțate, ci într-un mod dramatic care implica sensurile profunde ale vieții: „dar are un fel special de a-și iubi țara care neliniștește/și nu putem să-i scoatem pământul dulce din gură/fără să se surpe bisericile din ținutul natal”.

ÎNTREBĂRI

- I. Care este destinul personajului shakesperian și ce sugerează, ironic, poetul prin comparația care-l conține „Unii de-abia așteaptă să mă vadă plutind/Ca Ofelia cu o coroană de ziere pe cap”?
- II. De ce există un „pericol de contaminare” pentru cei care „intră” în biografia sa?
- III. Care este condiția poetului, ținând cont de faptul că cei care-i scotocesc prin viață o fac ca și cum ar intra „în rezervația leprei”?
- IV. Ce simbolizează „șuncile aurii ale Occidentului” din perspectiva celui care trăiește într-un regim totalitar?
- V. Care este mitul de care amintește ideea din final, a surpării bisericilor? Se poate realiza vreo corelație?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Realizați „fișa personajului” din datele pe care le oferă poemul.
- II. Argumentați prin trimiteri concrete la text ideea depășirii orizontului limitat în cazul fiecărui „membru al familiei”.
- III. Identificați versurile în care apare elipsa și încercați să înțelegeți de ce apelează poetul la ea în respectivele versuri.
- IV. Alegeți din text elementele care creează sugestia prezenței emoțiilor, a afectivității și arătați că sunt dovezi truate sau, dimpotrivă, autentice ale sensibilității poetice.
- V. Pornind de la ultimele versuri ale poemului, dezabateți tema *Patriotismul în secolul XXI*.

A.S.F. – analiza, întrebările, exercițiile și temele I, II, III, IV

A.B. – tema nr. V

Mircea DINESCU

Hau Hau

Oh bietul adevăr bolnav de gălci
se culcă-n grâu și se trezește-n bâlci
cu șapte doctori unsuroși la cap
gata să-i ia din sânge să-i dea hap:
ia cine vrea că tot nu e deloc
pus sub lentile grase – a luat foc
pus sub lentile slabe – n-a mai fost,
azi intră-n noi cu plugul domnul prost
și fierul ne convinge os cu os
că-n târg s-a măritat un mort frumos
că în pingele-a nechezat un cal
că-n miezul pâinii doarme-un general
și că s-au prezentat să cânte-un pic
suavii cântăreți cu polonic...
Hau hau pardon n-am chef și nu mi-e dat
să umblu cu sicriul sifonat.

ANALIZĂ

Problemele grave, profunde, mereu dezbătute în istoria omenirii, nu-și pierd relevanța în poezia modernă, însă revizitarea lor are un cu totul alt sens, modalitățile de abordare sunt specifice contemporaneității pentru care distanța de la transcendent sau de la abstract la concret trebuie anulată. Metafizica adevărului, de pildă, și-a pierdut grandilocvența, morgia dezbaterii filosofice este abandonată în poezia lui Mircea Dinescu. În schimb, adevărul „coborât pe pământ” se arată „bolnav de gălci” într-o formulă poetică în care personificarea servește exprimării derizoriului, banalității și concretului unei existențe în care și conceptele, primind atributele umanului, se pot îmbolnăvi și suferă la modul cel mai prozaic posibil. Și e puțin probabil ca „însănătoșirea” să se producă „cu șapte doctori unsuroși” la căpătâi și o robustețe precară, ce nu rezistă probelor cercetării prin „lentilele grase” sau „lentilele slabe”.

Singura virgulă din text apare după al șaptelea vers, deși prezența ei ar mai fi fost necesară și până atunci. Însă renunțarea voită la acest semn de punctuație are un sens, ea va crea o anume simetrie în structura creației. Prima jumătate a poeziei a avut ca principal protagonist adevărul vulnerabil, labil, suferind. Următoarele șapte versuri vor surprinde consecințele acestei „boli” într-o suită de propoziții subordonate introduse prin conjuncția „că”. De data aceasta, semantic vorbind, ne situăm la nivelul aberațiilor, al absurdului și grotescului, tributul pe care realitatea îl plătește pierderii reperelor adevărului. Comunicarea, dar și libertatea însăși sunt amenințate de această criză prin care trece adevărul, căci ele se află la cheremul „domnului prost” care are mijloacele constrângerii pentru a convinge: „azi intră-n noi cu plugul” și „fierul ne convinge os cu os”.

Limbajul direct, apelul la termenii cei mai comuni și accesibili nu vizează însă și banalizarea sensului. Dimpotrivă, poetul ironic, dar angajat, scoate în evidență tocmai consecințele grave, dezastruoase pe care le atrage după sine nesocotirea abuzivă a adevărului.

Așadar, problemele care țin de etic și chiar de ideologic reprezintă sursa de inspirație și, în egală măsură, scopul creatorului. Iar ultimele două versuri, rezervate eului liric, îi comunică atitudinea: frondă, nesupunere, refuz, însă nu și retragerea din cotidian.

Rima împerecheată, grijuliu respectată pe tot parcursul creației, intră în conflict cu limbajul denotativ, în care metaforele au un rol mai degrabă decorativ și ironic. Însă rima împerecheată sau simetria versurilor, bine corelate cu planul semantic, nu sunt expresia adoptării sistemului prozodic tradițional, ci dimpotrivă, a parodierii, a subminării lui cu mijloacele discursului deschis și subversiv al poeziei tranzitive.

ÎNTREBĂRI

- I. Care este semnificația titlului, dată fiind prezența interjecției „Hau hau” și în penultimul vers în care eul liric este mai puternic marcat?
- II. Care sunt elementele care construiesc „narativitatea” în această poezie?
- III. Prin ce se vădește apropierea de cititor și care este sensul acestei apropieri?
- IV. Care sunt termenii care creează echivalențe între limbajul creației și limbajul cotidian, public?
- V. Ce indicii trimit la prezența eului liric pe parcursul poemului?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Separați-vă în două grupe și identificați termenii și sintagmele poetice care sugerează pe de-o parte grotescul și pe de-altă parte ironia.
- II. Separați-vă în două grupe și alegeți elementele care, aparent, țin de banalitatea existenței și, pe de altă parte, acelea care sunt surprinzătoare, neașteptate. Stabiliți o legătură între ele.
- III. Scrieți cea mai mare minciună pe care ați rostit-o în ultimul timp. Prezentați-o în fața clasei, oferind și varianta adevărată. Clasa va aprecia, prin vot, sinceritatea celui mai curajos dintre voi.
- IV. Pomind de la viziunea poetică a lui Mircea Dinescu, separați-vă în patru grupe și dați câte o definiție adevărului. Comparați apoi definițiile între ele și alegeți-o, prin vot, pe cea mai bună.
- V. Pomind de la poemul lui Mircea Dinescu, alegeți și dezbateți o situație din viața de zi cu zi în care vi s-a părut că adevărul a fost flagrant încălcat.

A.S.F. – Analiza, întrebările, exercițiile și temele I, II

A.B. – Temele III, IV, V

Privighetoarea secolului XX

Din fiecare veac coboară un cal să ronțăie statui
zadarnic încercați să-mi puneți pe limbă lipitori abstracte
orgoliul meu e să-mi plimb rana într-un vagon de clasa-ntâi
norii ghimpați să-i trec în silă ca îngerul lipsit de acte,

apoi să car pământ cu gura peste orașele din zori
în piei de iepure ghitara să mi-o îmbrac să vină câinii
s-aud cum rup din ea și pieptul să-mi cadă între cerșetori
ca o monedă azvârlită de sus din turnurile pâinii.

Hai secerați genunchii iernii să nască numai vineți fulgi
un dans de gropi se-ncinge-n ceruri de parcă m-ar chema
la nuntă,

forțați un trandafir să are tăiați-i unghiile lungi
și-mbălsămați privighetoarea căci vai privighetoarea cântă

ANALIZĂ

Poemul *Privighetoarea secolului XX*, ce se numără printre creațiile reunite în volumul *Proprietarul de poduri*, aparține unei vârste artistice în care voința încifrării, în sensul urmat de o bună parte a poeziei moderne, este mai accentuată.

Poetul, vorbind despre sine, își va configura o identitate, un profil neobișnuit, surprinzător, grație originalității și ineditului asocierii formulelor. Dacă persoana întâi este dominantă, există și o persoană a doua plural, incertă, față de care eul liric se află în opoziție: „zadarnic încercați să-mi puneți pe limbă lipitori abstracte”. Acest „voi” pot fi toți cei care încearcă să-i orienteze viziunea într-un sens nedorit, care intervin neavenit. Cert este că intruziunea, percepută ca brutală, va da naștere unui evantai de reacții care reprezintă, fiecare în parte și toate la un loc, proclamarea libertății personale și, în egală măsură, a nevoii de afirmare a eului, resimțite atât de puternic încât se „materializează” prin coborârea în senzorial. „Rana”, pământul „cărat cu gura”, gestul ruperii ghitarei, pieptul căzut sunt semnele acestei dorințe de concretețe a ceea ce altminteri este prea abstract și imponderabil. E vorba de o stare de spirit, deloc străină insatisfacției, deznădejdiei, lehamitei și chiar durerii ce-și caută expresia în concret, în palpabil.

„Orgoliul” artistului este să ofere propriei suferințe condițiile luxoase ale unei călătorii la clasa întâi, pentru că durerea nu-i este mediocră și nici de neignorată, dar nici nu trebuie să fie diferită de tot ceea ce e cunoscut și omului de rând. Poetul contemporan nu este, sau nu trebuie să fie, un neînțeles, fiindă superioară ce se retrage din societate pentru că-i este incompatibilă. Sensul superiorității nu s-a pierdut la poetul secolului XX, dar el va căpăta o altă înfățișare, zămislită din datele concretului resemantizat. Iar o altă ipostază a acestui eu liric complex este cea a transformării sale în ofrandă, pentru că orice artist trebuie să știe să se ofere, precum moneda aruncată în mijlocul cerșetorilor. Arta va răspunde astfel unei necesități imperioase, dar acest fapt nu va face mai puțin dramatic sensul existenței artistului.

Un fior sumbru impregnează versurile pentru că apare și sugestia macabră, mai mult sau mai puțin explicită, a morții: „un dans de gropi se-ncinge-n ceruri de parcă m-ar chema la nuntă”. Iar privighetoarea, simbol al artistului însuși, va trebui „îmbălsamată” ca să nu mai cânte. Interjecția „vai” din ultimul vers semnalează „primejdia” pe care și un aparent inofensiv cântec o poate reprezenta, pentru că el dă un alt sens existenței decât cel pe care l-ar obține „lipitorile abstracte”.

Vocabularul la care apelează autorul este bine cunoscut tuturor categoriilor de cititori, cuvintele sunt simple, comune, obișnuite. Însă asocierea lor într-un mod cu totul atipic, recontextualizarea trădează, în această poezie, ca și în mai toate poeziile tranzitive acea capacitate a decupării din concret a elementelor pe care prea îndelungată folosință pare a le fi golit de sens. În realitate însă, atât existența banală cât și limbajul cotidian conțin nesfârșite rezerve de semnificație. Este de ajuns doar să le privești dintr-o altă perspectivă.

ÎNTREBĂRI

- I. Care sunt celelalte simboluri animaliere prezente în poezie, alăturându-se privighetorii? Ce reprezintă ele?
- II. Ce verbe sugerează intervenția brutală și la ce persoană sunt acestea?
- III. Poezia se supune unor rigori ale versificației. Despre ce este vorba?
- IV. În alt sens, poezia se abate de la unele norme tradiționale. Care sunt aceste norme încălcate?
- V. Ce semnifică frecvența verbelor în această creație despre artist și arta sa?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Separați-vă pe două grupe și alegeți „acțiunile” „eului” de cele ale lui „voi”. Comentați apoi tensiunile care apar între cele două instanțe.
- II. Descoperiți simbolurile care-l reprezintă pe artist precum și frumosul, apanajul artei.
- III. Identificați și apoi comentați personificările din text.
- IV. Poezia conține o suită de „acțiuni”, alese spre îndeplinire de eul liric. Numiți-le și scoateți în evidență ceea ce este inedit în ele.
- V. Poezia conține imagini vizuale de o factură aparte. Faceți o paralelă cu una dintre picturile lui Dali, de pildă.

A.S.F. – Analiza, întrebările, exercițiile și temele II, III, IV, V

A.B. – Tema I

Mircea CĂRTĂRESCU

Georgica a IV-a

țăranul de cînd cu electrificarea
 înțelege cum stau lucrurile pe planetă
 se indignează grațios în mijlocul pogoanelor sale
 de situația din cipru și liban
 pîndește sateliții și le smulge
 aparatura electronică bă
 plozilor nu uitați bateriile solare
 să ne-ncălzim la chindie conserva de fasole
 cu cîmăciori produsă la fetești
 bă dați în cîini lumea e mică
 bă cu gerovital se duc ridurile ca-n palmă
 hai dați-i zor cu porumbul că eu mă duc
 puțin pe lumea cealaltă adică a treia
 și ultima feții mei
 dragii mei copchiii mei ce să-i faci
 așa e jocul
 arză-l-ar focul.

ANALIZĂ

Georgica a IV-a face parte din ciclul *Georgicele*, publicat de Mircea Cărtărescu în cartea sa de debut, *Faruri, vitrine, fotografii*, tipărită în 1980. Poemul este construit pe coordonate ludice și ironice. Personajul lui Cărtărescu este "țăranul" pus în fața modernizării abrupte a societății. Suprapunerea valorilor tradiționale, pămîntul, "pogoanele", familia, pe evoluția societății moderne îl transformă pe "țăran" într-un personaj derutat și confuz.

Ironia poetului are în vedere imaginea construită cultural a țăranului. Adept al valorilor modernității poetul sesizează ruptura dintre modul propagandistic în care mai era creată imaginea țăranului de către anumiți poeți ai epocii, o imagine idilică, falsă, și realitatea de zi cu zi a sfîrșitului anilor 70.

Dincolo de ironie însă se poate desluși o anumită gravitate a textului poetic care vede în "țăran" un personaj ce trăiește drama (in)adaptării. Exemplar în acest sens este că "țăranul" nu se mai hrănește din roadele pămîntului, așa cum îl imaginase o întreagă literatură, ci mănîncă o conservă de cîmăciori cu fasole produsă la Fetești. Mai mult, personajul e conectat la o lume pe care are impresia că o înțelege, dar pe care, în fapt, nu o pricepe deloc. "Țăranul" lui Cărtărescu pare un individ pe care îl strivește modernitatea. Despărțirea de cei dragi, unul dintre clișeele poeziei rurale românești, e privită cu sarcasm. "Țăranul" pleacă "dincolo", dar nu în lumea de dincolo de moarte, ci în "lumea treia", sintagmă care se referă, de fapt, la statele subdezvoltate.

Tensiunea poetică e sugerată și de limbaj. E vorba de un limbaj concret, direct, orientat clar către limba vorbită. Clișeele proprii "țăranului" se amalgamează abil cu formule pe care acesta le înghite din reclamele, puține, ale epocii. Astfel, versului: "bă dați în ciini lumea e mică" îi urmează "bă cu gerovital se duc ridurile ca-n palmă", semn al derutei în care trăiește "țăranul" lui Cărtărescu.

Patetismul poeziei care idiliza "țăranul" este subminat de formulele brutale de adresare. Pentru "țăran" copiii săi sînt "plozii" mei, "feții" mei, dar și, ca o culme a ironiei "copchiii" mei, toate apelativele fiind însoțite de "bă".

Discursul poetic e construit, cu excepția punctului, prezent în două situații, fără semne de punctuație, oferindu-i cititorului o libertate maximă de lectură și, implicit, de interpretare.

ÎNTREBĂRI

- I. Ce înseamnă pentru țăran "electrificarea"?
- II. Care sînt elementele moderne aduse în discuție de poet?
- III. Care sînt elementele tradiționale ale vieții rurale surprinse în poezie?
- IV. Care este relația țăranului cu copiii lui?
- V. Cum se configurează imaginea țăranului în viziunea poetică a lui Mircea Cărtărescu?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Separîndu-vă pe două grupe, alegeți din text elementele referitoare la viața rurală respectiv cele referitoare la viața modernă.
- II. Separîndu-vă pe două grupe, alegeți din text elementele neologice respectiv cele de limbă vorbită.
- III. Argumentați diferența de viziune asupra lumii rurale în *Georgica a IV-a* de Mircea Cărtărescu și în poemul *Sămînța* de Ioan Alexandru: „Pe lună veche ies secerătorii/ S-așeze chipul holodei în pămînt/ Curînd pogoară ploile de toamnă/ Să-ntrebe de semințe în cuvînt// Și de-ar găsi pămîntul fără rod/ Vor bate-n el ca într-o tobă spartă/ De n-or simți un clinchet dedesubt/ Vor socoti că Patria e moartă//Și s-o prelinge stinse îndărăt/ Ca niște mînji de abur pe cîmpie/ Și-n urma lor un ham fără de cal/ Pe zări pustii vor face să-ntîrzie// Pe pînze albe-n stinsele livezi/ Zvîntatu-s-au semințele senine/ Acum pe cap sunt unse cu oloi/ Și li se spun privesnelor de bine// Și mîine-n zori semănătorul blînd/ Cînd steaua bolții licări-va încă/ Va fericii grăuntele sortit/Să cadă-n brazda umedă și-adîncă”.
- IV. Conceptualizați imaginea țăranului, așa cum se reflectă din întregul ciclu Georgicele de Mircea Cărtărescu.
- V. Alegeți zece "cuvinte-cheie" pentru a defini viața rurală și viața urbană astăzi. (Se va lucra pe patru grupe, secretarul fiecărei grupe va veni în fața clasei și va spune "cuvintele-cheie" găsite. Colegii vor evalua, prin vot, munca fiecărei grupe în parte).

Mircea CĂRTĂRESCU

O motocicletă parcată sub stele

Sunt o motocicletă parcată sub stele, lângă vitrina magazinului de reparat televizoare.
din gang vine curent. sunt palidă, slăbită.
în magazin au lăsat un bec aprins, așa că vreo două tuburi catodice
ghivece cu asparagus și cactuși, rafturi de cornier înțesate de carcase de televizor, casete
AGFA și cabluri

lucesc tulbure, îmi populează singurătatea.
căci mă simt singură.
în oglinda mea retrovizoare roiesc galaxiile,
aburesc stelele în roiuri globulare, își trimit gâfiiții radiosursele
toate îndeprîndu-se-n fugă, ca niște criminali de la locul faptei
lăsînd o dără de sânge în urmă.

ce liniște. câteodată mă întreb
ce-o însemna să faci dragoste, căci ei vorbesc doar despre asta. în fiecare sîmbătă ei mă
încalcă

și mă târăsc pe șosele. văd dealurile, norii, soarele
picăturile de ploaie, copacii încurcîndu-se-n curcubeu...
ah, cilindrii mei îmi ticăie nebunește. atunci chiar simt că trăiesc.
ei intră în motel și fac dragoste.
ei sînt Stăpînii și se simt liberi.

Dar cum poate fi cineva liber cînd e făcut din celule?
...Și-apoi în gang, lângă vreo dacie prăfuită.
mi-e sete de dragoste. dacă aș putea iubi măcar vreun stecker cu prelungitor din vitrina
asta

mi-aș luneca degetele pe pielea lui de plastic alb, dac-ar vrea
și dac-aș avea degete dac-aș putea să trăiesc
măcar în cîmpul bioelectric al cactusului...
curînd, curînd o să mor și n-am făcut nimic în lumea asta, or să mă arunce la fiare vechi
or să îmi crape farul și becul ars o să-mi atîrne de două firisoare de liță
toată viața i-am ajutat pe alții să facă dragoste
iar eu o să mor printre bobine, magneți și ciulini.

sunt o motocicletă parcată sub stele.
dimineața or să mă-ncalece iar, or să-mi sucească ghidonul, or să mă ambreieze
și iar pe asfaltul multicolor, printre dealurile roșcovane, printre munții albaștri
prin depresiuni străbătute de riuri
printre pasaje de cale ferată, prin orașe de provincie cristaline
rulînd contra vîntului prin stropii de ploaie și gazul de eşapament
mîncînd kilometrii.
asta o însemna să faci dragoste?
oricum, asta e consolarea mea, e meseria mea, e dragostea mea.
pentru asta merită să fii singur.

ANALIZĂ

Poemul lui Mircea Cărtărescu *O motocicletă parcată sub stele* a apărut în volumul *Totul* din 1985. Am putea încadra poemul într-o viziune mai largă, proprie poetului, o viziune care se angajează în ceea ce am putea numi umanizarea obiectelor. O descoperim, în același volum, într-un text ca *Poema chiuvetei*. În *O motocicletă parcată sub stele* o motocicletă așază în centrul confesiunii ei ideea de iubire; o iubire intangibilă, un ideal proiectat interogativ.

Dincolo de ludicul pe care-l conține, poemul vorbește despre iubire și singurătate, despre degradare și despre moarte. Motocicleta își proiectează singurătatea spre un sfârșit inevitabil, spre un abandon final. Clișeul “curînd am să mor și n-am făcut nimic pe lumea asta” e resemantizat prin însăși atribuirea lui motocicletei care se confesează. Lumea ei e însă populată cu obiecte pe care imaginația înflăcărată speră să le atragă în jocul dragostei: “dacă aș putea iubi măcar un stecker cu prelungitor din vitrina asta”. Toată disponibilitatea motocicletei se dovedește însă inutilă. Ea rămîne sclava Stăpînilor ei îndrăgostiți care o încalecă pentru a ajunge la un motel oarecare. Pe de altă parte, motocicleta se consolează gonind nebunește spre locuri îndepărtate. Iar această goană nebună este, spune finalul poemului, “consolarea mea, meseria mea, dragostea mea.” Aceste momente, de exteriorizare a energiilor, dau uitării ideea de degradare, de moarte.

Translatînd povestea motocicletei în spațiul umanului, am putea spune că pentru îndrăgostiții care se folosesc de ea, dragostea devine sau este o formă de a uita degradarea și moartea. Poetica tranzitivă se observă, aici, nu doar prin directetea limbajului, prin demetaforizarea discursului poetic, dar și prin aglomerarea de obiecte. Sensul acestei aglomerări este polemic față de o poezie a “idealului” dar, în spiritul lui Cărtărescu, este și o interogație profundă asupra ideii de perisabilitate opusă ideii de clipă a iubirii trăită la maximă intensitate. Povestea motocicletei, narată de ea însăși cu căldură, cu naivitate, cu inocență virginală, este și un joc simpatice, dar și o interogație asupra relației dintre lumea obiectelor și lumea umană, dintre lumea obiectelor și natură, dintre lumea umană și natură. Simplitatea asumată a discursului poetic se integrează unei țesături poetice complexe, cu suprapuneri abil construite.

ÎNTREBĂRI

- I. Care sînt trăsăturile caracteristice motocicletei ?
- II. Ce presupune a face dragoste pentru motocicletă?
- III. Cum vede motocicleta dragostea omenească?
- IV. Cum își proiectează motocicleta propriul sfârșit?
- V. Care este consolarea motocicletei?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Separîndu-vă pe trei grupe, selectați elementele referitoare la lumea obiectelor, la lumea umană și la natură.
- II. Separîndu-vă pe grupe, alegeți elementele referitoare la singurătate, respectiv la dragoste.
- III. Pornind de la conceptul de “voce lirică” argumentați diferențele care apar între modelul eminescian din *Luceafărul* și cel propus de Cărtărescu în *Poema chiuvetei* și în *O motocicletă parcată sub stele*.
- IV. Inventati un text în versuri sau proză în care porniți de la o posibilă poveste de dragoste pentru motocicletă, spusă de “steckerul cu prelungitor”.
- V. Pornind de la confesiunea motocicletei, inventati o poveste spusă de unul dintre obiectele din casa voastră.

Fata de la instrumente muzicale

Farfise dulci ca-n București
 în toată lumea nu găsești.
 Și pentru saxofoane și chitări e ușor:
 de la gară cu 24, 27, 26, sau cu 119 sau 276 pînă la magazinul Bucur Obor.
 Acolo sînt raioane speciale
 cu hîrtie fotografică, țiglaifăre, portocale
 jocuri optice, autosalvări
 rechizite și peisaje sculptate în luminări.
 acolo te servesc în halatul roz și vioi
 cu zîmbetele vilvoi
 elevele în practică de la liceul Economic doi.

Păi, tocmai despre una din ele vroiam să vă zic. venisem la Bucur-Obor cu o rudă din provincie care vroia să cumpere un radio-casetofon rusesc VEF de 4100 de lei. l-am lăsat la o coadă din fața teighelei încărcate de boxe din R.D.G., de magnetofone Kashtan și benzi ORWO și am dat o raită vizavi, pe la discuri, instrumente muzicale și piese de schimb pentru Tesle și Maiakuri. acolo, plictisindu-se deasupra teighelei de geam plină de siguranțe și carcase de plastic, stătea o fată extraordinară, nefardată și cu părul de-a dreptul sclipitor, cu o figură oriental-aristocratică, de o lene flajeolată care m-a făcut să mă gîndesc la Pound: în ea era „amurgul amurgului educației”. și tot peretele acela din spate, încărcat de viori acaju de diferite mărimi, cutii de flaut căptușite cu catifea roșie, mandoline și balalaice și tuburi complicat împletite de tromboane și tube... de unde te desfăcuși vieții noastre, cherube ? ah, tanță, cum ai ajuns printre cutiile de rezonanță ?

oripilîndu-te cum arcușul
 îl trage pe coardele reci lăcătușul
 te oglindeai în florin bogardoul de pirită
 cu toată silueta ta sictirită.
 te gîndeai că peste o săptămînă ai ore
 la școală din nou
 și că la fizică vei citi din Cuore
 pe sub bancă din nou
 dar acum vei fi mai subtilă
 cînd vei da foaia din nou
 și nu te va mai prinde Fosilă
 ca să te spună la diriga din nou.
 dar o să treacă și luna și anul
 și-ai să cocolești sarafanul
 în debara
 și apoi viață: pensați și surorile Baccara
 și un prieten de vis
 în tricou fără mîneci, pe care scrie POLICE...
 l-am lăsat baltă pe vîră-miu și m-am postat la instrumente muzicale
 prefăcîndu-mă că mă interesează foarte mult casetele verzui Polimer sau

asa ceva de 65 de lei și chiar casetele cu basme îmbrăcate în celofan ca pachetele de țigări. ea s-a prins cred că e ceva cu mine. m-am uitat după verighetă din prejudecată, deși fata era foarte tină, dar pe degetele cu unghii alungite, lăcuite cu o nuanță ciudată, un fel de roz-bej deschis, avea numai câteva inele de argint. pe bune, era al dracului de stilată pentru o vânzătoare. și fața aceea de englezoaică din Orientul apropiat, genele alea neverosimile. până la urmă am cerut o chitară bulgărească și am început s-o acordez. ea se uita ca o mîță cum ciupesc strunele și pe steagul ochilor verzi îi luceau semilunele iar de pe buze, cu ah, stătea să-i scape un allah-il-allah mi-o amintea, nu știu cum, pe-a șicului copilă, pe frumoasa Malcatum. mîinile cu degete drăguțe se odihneau pe sticla sertarului cu muzicuțe sau îmi fluturau' pe lîngă obraz la inelar cu zgrunțuri de topaz. mă gîndeam că aș vrea, cum aș vrea, să nu fie Nyemen în viața ta și aș fi avut chef să te ajut să desfăci radiocasetofoanele Vef din ambalaj, toată viața și să-ți cumpăr discurile cu Lătăreța.

din păcate, n-o puteam ține la infinit cu chitara aia. am mai cerut un double-six, dar deja tipa se cam impacientase. m-a întrebat dacă să-mi facă bon, dar i-am răspuns zicîndu-i pe nume, căci îl citisem pe plăcuța din piept: „domnișoară Constanța, cred că am să trec mîine din nou pe la dumnevoastră, fiindcă azi nu am banii la mine. Vreți să-mi puneți de-o parte chitara asta ?” „Da' mîine am liber, nu sînt aici” „Cu atît mai bine dacă aveți liber, poate ieșim puțin prin oraș la o bere ceva.” pînă să vină vără-miu fericit cu coletul în brațe, eu îi și luasem fetei numărul de telefon. Acum să vedem ce-o să iasă de-aici. în cel mai rău caz mă aleg cu-o chitară... peste Bucur-Obor se lăsase seară.

deci, dacă vrei să-ți cumperi o stație mergi de la Lizeanu o stație și ajungi la magazinul Bucur-Obor. acolo găsești măturici și muzicuțe cu schimbător, acolo sînt raioane speciale cu giuvaeruri și diamanticele de plastic și te servesc vânzătoare cu zîmbet encomiastic și cu ochiade vîlvoi: elevele de-a douășpea de la liceul Economic doi.

ANALIZĂ

În poezia sa, Cărtărescu pune pe stilul tranzitiv o amprentă aparte, antrenându-l în construirea peisajului său predilect, conturat pe o atmosferă "urbanistică" ușor ironică, ușor desuetă, ca o melodie fredonată cu nepăsare, cu relaxare sau bonomie. Aceasta este "muzica de fond" a poemelor cărtăresciene, peste care se lasă din când în când posibilitatea unei revelații a extraordinarului, în fața căruia eul poetic fie tremură de încântare, fie încearcă să-l coboare în mundan prin mijloacele postmoderne ale pastişei, ironiei sau intertextului.

Aceasta este exact "schema" poemului "Fata de la instrumente muzicale". Poemul debutează cu indicații precis trasate pe harta urbană, vizând drumul către magazinul Bucur-Obor, și descrieri precise ale raioanelor și produselor de aici.

Venit la magazin cu o rudă din provincie "care vroia să-și cumpere un radio-casetofon rusesc VEF de 4100 de lei", eul poetic își continuă periplul până când, în fața sa, "la discuri, instrumente muzicale și piese de schimb pentru Tesle și Maiakuri" se află idealul feminin în toată splendoarea sa lenevos-decadentă: "o fată extraordinară, nefardată și cu părul de-a dreptul scilpitor, cu o figură oriental-aristocratică".

Pe fundalul întesat de cutii de catifea și instrumente muzicale, fata pare ea însăși o bijuterie fină și prețioasă, o ființă eterică, aparținând unei lumi a tiparelor perfecte. Însă poetul, completează rapid și un alt fel de portret al "frumoasei", plin de detalii cotidiene: se numește Tanța, și este "elevă în practică de la liceul Economic doi". La ce credeți că se gândește fata, sprijinindu-și silueta amețitoare de tejghea? Poetul nu-și face nici de această dată multe iluzii: la cum va citi Cuore pe sub bancă la ora de fizică și la un "prieten de vis/ în tricou fără mîneci pe care scrie POLICE..."

Cu gestul regal pe care i-l dă statutul perspectivei creatoare, poetul glisează pe un alt registru, cel al limbajului vulgar-cotidian, admitînd: "pe bune, era al dracului de stilată pentru o vânzătoare". Și iarăși, o altă coardă a sensibilității poetice se entuziasmează de această viziune a frumosului, gratificînd ochii verzi, buzele, mâinele cu degete drăguțe, întruchipînd-o, cu un procedeu intertextual "pe-a șeicului copilă, pe frumoasa Malcatum."

Formal, poemul se compune din patru secvențe versificate (cu rimă împerecheată), și trei secvențe de "proză" care desfășoară și un fir epic legat de încercările de seducție ale poetului îndreptate către frumoasa fată. Aceste încercări sunt o bună ocazie pentru ca eul poetic să-și pună o mască, să imagineze un alt rol care să completeze foarte bine tiparul peisagisticii sale urbane: cel al "șmecherașului" cu replici spumos-aluzive, care pînă la urmă reușește să-și atingă o foarte precisă țintă: să obțină numărul de telefon al frumoasei coborâtă din lumea miturilor sau a literaturii, la tejgheaua magazinului Bucur-Obor.

ÎNTREBĂRI

- I. Care sunt elementele din care se compune spațiul fizic urban din poem?
- II. Prin ce procedee se indică frumusețea de natură ideală a fetei din spatele tejghelei?
- III. Prin ce procedee se indică latura ei comună?
- IV. Ce puteți spune despre structura formală a poemului?
- V. Care este sursa la care se referă procedeu intertextual "pe-a șeicului copilă, pe frumoasa Malcatum" ?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Împărțindu-vă în două grupe, descoperiți elementele care idealizează figura fetei, prima grupă, și elementele care o coboară în cotidian, grupa a doua.
- II. Comentați atitudinea și rolurile pe care poetul le joacă în momentele contemplării fetei.
- III. Identificați paragrafele în care eul poetic își modifică atitudinea față de fată.
- IV. Alegeți un poem de dragoste pașoptist și argumentați diferența de viziune asupra femininului și a relației cu acesta.
- V. Argumentați de ce tipul de frumusețe aleasă de poet ca ideală este frumusețea "orientală".
(Faceți referire și la alte poeme cărătesciene, încercând să descoperiți obsesiile geoculturale ale poetului.)

Ș.M.

De-a Wați ascunselea

Criza energiei a alungat bulevardul 1 Mai
la periferie.

N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri;

Mașina 34, înhămată la șoferi singuratici
își cîștigă existența.

În piața de flori a singurătății

eu cînt o baladă

la pianul mecanic

femeii

ce a coborît în întunericul
acestui de-a wați ascunselea.

Ea se sufocă fragilă

în dragostea mea

lipsită de viitor.

-Dă-mi energia electrică- suspină ea-

dă-mi voltajul, dă-mi amperajul

dă-mi parfumul electrizat

din care m-am coborît pînă la tine!

Mașina 34 nechează ducînd-o înapoi.

Ea

de la geam

nu știe vai dacă să mă regrete

nu știe vai dacă să rîdă cînd mă vede urcat

pe epava pianului din piața cu flori și dîndu-mă
peste cap la plecare.

“Îți pare rău” mă acuză un om în albastru
cu suflute de vînzare.

“Îți pare rău?” mă întreabă o femeie ruinată
din dragoste pentru asfaltul autostrăzii.

“Îți pare rău ...” conchid vidanjorii, sentimentalii
mînuind pompa, aspirînd canalul
aruncînd cu becuri uscate după cotoii îndrăgostiți.

“De ce să-mi pară rău?” răspund

căzînd de pe pian

“mai funcționează șurubul

pinionul

și piulița

mai bate

roata mașinilor de cusut

se învîrte
 cilindrul cu găuri
 se aprinde motorul
 de la flacăra
 inimii mele
 Nu-mi pare rău!
 Prietenii mei dorm pe acoperișuri
 prietenii mei dorm
 dar ar putea depun
 ceva în acest sens”
 Mai bine ajutați-mă
 voi, vidanjorilor
 tu, femeie de autostradă
 tu, albastrule somnambul
 ajutați-mă
 să trag această grea perdea
 a camerei mele
 peste viziunea mașinii 34
 înhămată la șoferi singuratici
 și care continuăcontinuă
 să își cîștige existența.

ANALIZA

Poemul *De-a Wași ascunselea* a fost publicat în a doua carte a lui Florin Iaru, *La ce mai înaltă ficțiune* din 1984. Spiritul ludic al autorului se întrevide încă din titlu. *De-a v-ați ascunselea*, expresie care este și titlul unei celebre poezii a lui Tudor Arghezi, devine *De-a Wași ascunselea*, aluzie transparentă la beznă care se instalează în orașele și satele țării în ultimul deceniu al dictaturii lui Nicolae Ceaușescu. Încă de la începutul poemului se vorbește de “criza energiei”, de întunericul în care se va desfășura povestea de dragoste a cuplului. Ca și multe alte poeme ale lui Iaru, și acesta este conceput ca o veritabilă punere în scenă. Fundalul sînt Bucureștii anilor 80, un oraș deloc prietenos, dominat de spaima de întuneric. Protagonisții sînt cei doi îndrăgostiți: eul poetic și iubita pe care o invocă, ironic, în spirit romantic-bacovian, cîntînd “o baladă” la “pianul mecanic”. Coborîtă din mașina 34, iubita se cufundă, și ea, în beznă, cerîndu-i iubitului nu dragostea, ci “energia electrică”. Dincolo de umorul amar care răzbate din întîlnirea îndrăgostiților, beznă pare a-i crispa iremediabil pe cei doi. Iubita se retrage cu același autobuz gol, semn al unei lumi în care comunicarea a fost întreruptă. De altfel, singurii oameni cu care eul îndrăgostit se întîlnește sînt milițianul, femeia străzii și gunoierul. Interogat cu privire la despărțirea de femeia iubită, eul răspunde, bravînd că mai are resurse interioare. E însă mai mult un răspuns de fațadă, un răspuns care maschează, ca în atîtea alte poeme ale lui Iaru, o disperare autentică. Cererea retorică din final, adresată personajelor care mai populează strada golită, marchează retragerea eului în spațiul ocrotitor al propriei camere, spațiu în care vrea să se separe de “viziunea mașinii 34” care, doar ea, rămîne martoră a întîlnirii cu iubita. “Greua perdea” devine elementul care desparte, fie și iluzoriu, spațiul public de cel privat. Realul cotidian este, în *De-a Wași ascunselea*, opresiv. El pare a respinge orice posibilă poveste de dragoste pentru că e profund degradat. Nici iubirea nu poate atenua presiunea mizeriei cotidiene. Spectacolul iubirii devine el însuși, într-o astfel de lume, încărcat de derizoriu. Sensul poemului e polemic față de ideea că dragostea poate face abstracție de orice.

ÎNTREBĂRI

- I. Ce presupune, în viziunea lui Florin Iaru, “criza energiei”?
- II. Ce semnificație ideatică și formală are “mașina 34”?
- III. Cum puteți rezuma povestea de dragoste din poem?
- IV. Care sînt personajele care apar în poem?
- V. De ce cere ajutor eul poetic în finalul poemului?

EXERCITII ȘI TEME

- I. Separîndu-vă pe trei grupe, alegeți din text elementele referitoare la eul poetic, la iubită și la celelalte personaje din poem.
- II. Separîndu-vă pe două grupe selectați elementele specifice limbajului poetic scris și cele ale limbii vorbite
- III. Separîndu-vă pe trei grupe, alegeți elementele definitorii ale temei iubirii într-o poezie de Mihai Eminescu, în una de George Bacovia și în *De-a Wați ascunselea* de Florin Iaru. Propunem spre alegere și ulterior dezbatere frontală poezia *Sonet I* de Mihai Eminescu: (“Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată,/Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele picuri; / Și tu citești scrisori din roase plicuri/ Și într-un ceas gîndești la viața toată// Pierzîndu-ți timpul tău cu dulci nimicuri,/N-ai vra ca nime-n ușa ta să bată ; Dar și mai bine-i , cînd afară-i zloată, / Să stai visînd la foc,de somn să picuri.// Și eu astfel mă uit din jeț pe gînduri/ Visez la basmul vechi al zînei Dochii;/ În juru-mi ceața crește rînduri-rînduri// Deodat-aud foșnirea unei rochii,/Un moale pas abia atins de scînduri/Iar mîni subțiri și reci mi-acopăr ochii.”) și poezia *Trudit* de George Bacovia : (Iubito, și iar am venit.. / Dar astăzi, de-abia mă mai port-/ Deschide clavierul și cîntă-mi/ Un cîntec de mort.//Și dacă-am să cad pe covoare/ În tristul, tăcutul salon,-/ Tu cîntă nainte, iubito,/Încet, momoton.”
- IV. Recreați, printr-o punere în scenă, poemul *De-a Wați ascunselea*.
- V. Pomînd de la poemul lui Florin Iaru, de la amintirile rudelor voastre și de la documente ale epocii inventați o poveste cu tema *Dragostea în anii 80*.

A.B.

Est etica

Știu că-i de necrezut, dar chiar azi dimineață
 l-am văzut pe Todor Jivkov cu legume în piață.
 Era un cetățean cumsecade încântat de ardei și de roșii.
 Lîngă el, Janos Kadar controla cocoșii,
 gîscanii, rațele, claponii, curcile la grămadă.
 Nici nu părera să mă vadă,
 așa cum explica, expert, prețul cu amănuntul
 lui Honecker ce-și expusese smîntîna și untul.
 Lîngă tarabă, Brejnev Leonid, cu un succes nebun
 vindea carne tocată scoasă din tun,
 vindea puiți de mesteacăn rusești, veritabili..
 La concurență cu Husak, păreau niște conetabili
 cînd cel din urmă , nu-l luați în târbacă,
 vindea pulpă sau coapsă înmiresmată și cehoslovacă.
 Nici cumătrul Jaruzelski nu se lăsa mai prejos
 Înconjurat de producția mică a ochelarilor de os.
 Toți cumsecade, toți cu față umană, toți, deopotrivă,
 cuprinși în aceeași cooperativă
 a lucrului bine făcut. Iar la loc de onoare
 trona încins, în halat peticit, între sule, cosoare,
 un cizmar genial ciocănind cuișoarele.
 Știu că-i de necrezut, dar lumea le zîmbea la piață
 Iar ei zîmbeau, lumii, verde în față.

Și peste verzeala zidurilor strălucea soarele.

ANALIZA

Est etica este un poem care a apărut abia după Revoluția română, în 1990, în volumul cu titlul *Înebunesc și-mi pare rău*. Dacă Securitatea comunistă ar fi aflat de existența acestui poem, probabil că Florin Iaru ar fi fost arestat. *Est etica* “umanizează” figurile unor lideri comuniști reprezentativi, prezentîndu-i ca pe niște modești vînzători de bunuri. Formula “știu că-i de necrezut” este aleasă pentru a ne introduce într-o atmosferă de poveste, deplin inventată. Doar într-o astfel de atmosferă, figurile liderilor din Europa de est coboară de la vîrfurile sistemelor totalitare în lumea obișnuită. Ironia acestui “exercițiu de umanizare” este evidentă. Poetul atribuie fiecărui conducător cîte o preocupare de utilitate practică imediată, în răspăr cu moara de cuvinte proprie propagandei comuniste. Rînd pe rînd sînt prezentați Todor Jivkov, liderul partidului comunist bulgar, Janos Kadar, liderul partidului comunist maghiar, Erich Honecker, liderul partidului comunist est-german, Leonid Brejnev, liderul partidului comunist al Uniunii Sovietice, Gustav Husak, liderul comunist cehoslovac și generalul Jaruzelski, cel care a preluat conducerea Poloniei după manifestațiile anti-comuniste ale

sindicatului "Solidaritatea". Ultimul dar nu cel din urmă pentru că i se rezervă locul central este Nicolae Ceaușescu. Singurul nenumit, Ceaușescu este lesne de identificat după meseria de cizmar în care a fost, realmente, ucenic. El își centrează atenția asupra aspectului exterior al cizmarului, foarte preocupat să-și facă meseria. Sarcastic, Iaru îl așează pe dictatorul român acolo unde era obsedat să se regăsească, "la loc de onoare". Figurile intangibile care conduceau partidele comuniste dincoace de ce s-a numit "Cortina de fier" devin, în poem, o "cooperativă a lucrului bine făcut". Mai mult, durii lideri ai țărilor comuniste își confecționează, tocmai pentru că au lucruri de vânzare, o față umană. Și aici, ca în întreg poemul, ironia este prezentă : nu sistemul are, cu o sintagmă obișnuită în decadele comuniste "o față umană", ci vânzătorii au o astfel de față pentru ca altfel ar rămîne cu marfa nevîndută. Toată această paradă colorată este observată de un eu poetic martor, "ascuns" în mulțimea care fojgăie în piață. Acest statut de observator conferă și calitatea de "reporter" realist al unei situații de poveste.

ÎNTREBĂRI

- I. Ce semnificație are sintagma "știu că-i de necrezut...?"
- II. Ce vînd fiecare dintre liderii țărilor comuniste prezentați în poem?
- III. Cum este prezentată imaginea lui Nicolae Ceaușescu?
- IV. Ce postură își asumă eul poetic?
- V. Ce semnificație are versul final al poemului : "Și peste verzeala zidurilor strălucea soarele."

EXERCȚII ȘI TEME

- I. Pornind de la poemul lui Florin Iaru, realizați o documentare despre liderii comuniști enumerați în poem și comparați figura liderilor, așa cum fost reținută de istorie, cu modul cum o proiectează, poetic, Florin Iaru.
- II. Pornind de la preocupările din poem ale liderilor comuniști, realizați o documentare asupra "specificului național" a fiecăreia dintre țările cărora acestor lideri aparțineau.
- III. Pornind de la imaginea pe care poemul i-o creează dictatorului Nicolae Ceaușescu și de la amintirile rudelor voastre, inventați o poveste despre soarta poetului Florin Iaru în cazul în care poemul său ar fi fost descoperit de Securitatea comunistă.
- IV. Conceptualizați conținutul etic al poemului și dezbateți temele "Comunism și libertate individuală" sau "Prețul libertății".
- V. Separîndu-vă pe patru grupe alegeți zece politicieni ai României de azi și atribuiți-le meseria care vi se pare potrivită. Echipa care reușește cele mai adecvate potriviri va fi stabilită prin votul întregii clase.

A.B.

Alexandru MUȘINA

Lecția a șasea. În clasă

instrument multilateral cu grijă lipesc
cartea alb-gălbuie de catalog etamină motive populare
copiii ăștia au niște părinți minunați artizanatul local
exportă în japonia sua germania etc e drept
îi cam bat îi pun la rînit la cartofi nu-i lasă
la școală îi fac uneori la beție nu-i nimic
aceasta-i sarcina mea ce sigur sună blachiul
pe betonul proaspăt spălat nobila misiune
plutește ca o aureolă pe fruntea tot mai înaltă bonjour mes eleves
bonjour camarade professeur ia te uită iar nu au cretă
stai cuminte și jap instrument indispensabil alb-gălbui deschideți
cartea la pagina 13 jap ha ha cum mă iubesc
instrucție și educație zicea grasul ăla terorizant jap
cam demagog dar avea jap dreptate pedagogia avem
o datorie de onoare tourner
a întoarce a învîrți jap a se învîrți dragul meu pune mîna pe carte
și nu te rînji la mine jap ha ha nu scrie în frunte
cum se citește ai stai jos bine trei jap au revoir mes eleves
au revoir camarade professeur uaeiții ce entuziaști
sînt tinerii ăștia cîtă energie blachiul sună
cristalin pe betonul proaspăt spălat precis
iar nu au adus ăștia de sus banii birocrați
nu știu ce-i munca domnule proștiproștiproști
trînesc catalogul las să cadă
instrumentul indispensabil alb-gălbui în gura știrbă și neagră
a servietei diplomat 314 la munte și la mare în orice-împrejurare

ANALIZA

Lecția a șasea. În clasă a fost publicată pentru prima dată împreună cu celelalte *Lecții deschise ale profesorului de limba franceză A.M.* în antologia *Cinci* pe care Alexandru Mușina o semnează împreună cu colegii săi de la Cenaclul de luni, Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter și Mariana Marin. Antologia a apărut în 1982 la editura Litera. Întregul ciclu și, implicit, și *Lecția a șasea. În clasă* exprimă dublul radicalism al viziunii lui Mușina. E vorba mai întîi de asumarea unui limbaj poetic direct, tranzitiv, care mizează pe limba vie, vorbită. Este apoi radicalismul cu care autorul prezintă viața sa de profesor de limba franceză la începutul anilor 80, ultimul deceniu al comunismului românesc. Poetul mizează pe virtuțile biograficului și ale experienței subiective pe care le plasează în decorurile realiste ale unei lumi semi-urbanizate în care, pentru început, relația dintre copii și părinți este văzută din perspectiva forței și constrîngerii. Profesorul este pus, în situația practică de a-i învăța franceză pe tineri pe care, de fapt, limba străină nu-i interesează. Acest decalaj între aparența pe care o reprezintă predarea limbii franceze și esența vieții propriu-zise

a mediului școlar este filtrat prin perspectiva marcat ironică a poetului. Acțiunea didactică se petrece într-un mediu închis, într-un mediu care nu comunică și în care învățarea unei limbi străine este o mare inutilitate. Prin extensie, sugestia este că lumea comunistă însăși este o lume a formelor goale, o lume de butaforie, care funcționează mecanic. Există și un reflex autoironic care are ca bază tocmai forma coercitivă pe care profesorul este silit să o aplice pentru a-și instrui elevii. Franceza predată după metode primitive este o formă de veselă degradare atât pentru cel care predă cât și pentru elevi. Sfârșitul lecției este văzut, în atari condiții, ca o formă de izbăvire. Elevii exultă, iar profesorul se gîndește la salariul care întîrzie. Repetate, aceste gesturi capătă conotații grave: profesorul intră într-o rutină ruinătoare, iar elevii trec prin lecțiile de franceză cu ochii pe ceas. Scris fără semne de punctuație, poemul se articulează în jurul unor reffrene: "instrument alb-gălbui" și "jap", care dau poemului un ritm alert. Vioiciunea ritmului este însă și ea o formă de ironie și autoironie la adresa unei existențe care se irosește într-un du-te vino extenuant.

ÎNTREBĂRI

- I. Care este relația dintre părinți și copii, sugerată la începutul poemului?
- II. Care este relația dintre eul-profesor și elevi?
- III. Cum se desfășoară "lecția deschisă" a profesorului AM?
- IV. Care sînt elementele care organizează, la nivel formal, discursul poetic?
- V. Care sînt elementele care definesc viața eului în *Lecția a patra. În clasă*?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Separîndu-vă pe două grupe, alegeți elementele care-l definesc pe eul-profesor, respectiv cele care-i privesc pe elevi.
- II. Dramatizați dialogul dintre profesor și elev din poemul lui Alexandru Mușina și inventați alte elemente pentru a-l prelungi.
- III. Pornind de la poemul lui Alexandru Mușina dezbateți tema *Profesori și elevi-ieri și azi*, contribuind cu propria voastră experiență școlară.
- IV. Parcurgeți tot ciclul *Lecțiilor...* și încercați să creați, în stilul poetului, un poem despre viața elevului.
- V. Comparați poemul studiat cu poezia *Dăscălița* de Octavian Goga și argumentați diferențele dintre ele.

A.B.

Lykianos

Mai mult negustor decât filosof,
 Lykianos a înălțat un altar
 Măruntului retor Neokides, numindu-l
 Zeu al gândirii. Și cere
 Fiecăruia obol : cît aur poate să dea, sau pămînt,
 Sau vite. Sau, cel puțin,
 Să-l asculte și să-l admire numai pe el, preot și singur urmaș.

ANALIZA

Poemul *Lykianos* face parte din volumul de epigrame intitulat *Personae*, publicat de Alexandru Mușina în 2001 la editura Aula. Avem, dintru început, o întoarcere la rădăcina etimologică a latinescului "persona", care însemna "mască de teatru" și a devenit "rol". Mai mult, Alexandru Mușina se întoarce la forma clasică a epigramei. Avem încă de aici o încercare literară, autorul mizînd pe capacitatea unei forme antice de a reflecta viața contemporană lui. Și tot pe modelul antic, conținutul epigamelor lui Alexandru Mușina este satiric. Așa se întîmplă și în *Lykianos*. Încă de la început trebuie sesizat că numele "măștilor" sînt întoarse, și ele, ca formă, în antichitatea greco-latină. Personajul este prezentat ca un filosof de fațadă, interesat mai degrabă să cîștige averi. Duplicitatea este sugerată prin faptul că Lykianos are un cult pentru "măruntul retor Neokides" pe care-l proclamă "zeu al gândirii". Cultul nu este însă suficient, negustorul-filosof cerîndu-le oamenilor să dea "obol" pentru cinstirea noului zeu. Aur, pămînt și vite sînt cerute pentru proslăvirea lui Neokides. Scopul strîngerii atîtor bunuri este neclar dar, cu calitățile sale de "negustor", este foarte posibil ca Lykianos să le fructifice cum crede de cuviință. De altfel, abilitatea de comerciant al lui Lykianos se întrezărește și din capacitatea de a transforma imaginea unui "retor mărunt" în aceea a unui "zeu al gândirii". Beneficiile acestui efort sînt, sugerează Mușina, tot ale celui care construiește imaginea "retorului-zeu." Dar cîștigul căutat de Lykianos se dorește a fi complet. Astfel, el nu dorește doar bunuri materiale, ci și bunuri simbolice. El așteaptă omagiile publice ca urmaș al retorului Neokides. Fiecare trebuie "să-l asculte și să-l admire numai pe el ; preot și singur urmaș." Satira se îndreaptă împotriva dorinței de înavuțire și putere. Lykianos este imaginea vanității deșarte. Calitatea epigramei constă pe de o parte în ascuțimea "peniței" lui Mușina, iar pe de altă parte în capacitatea de a ilustra, prin personajul ales, vicii profunde dar întru nimic neomenești. Imaginea lui Lykianos "se topește" astfel în coordonate general umane. Conținutul epigramei este profund moral, autorul reflectînd încredințat spre etic a clasicilor. Rigoarea formală și tranzitivitatea limbajului sînt elementele care completează mesajul satiric al epigramei.

ÎNTREBĂRI

- I. Ce presupune a fi mai mult negustor decât filosof?
- II. De ce îl proclamă Lykianos "zeu al gândirii" pe Neokides?
- III. Ce presupune a fi "zeu al gândirii"?
- IV. Ce "obol" cere Lykianos "fiecăruia"?
- V. De ce alege Lykianos să fie "preot" al templului lui Neokides?

EXERCITII ȘI TEME

- I. Selectați elementele care configurează portretul lui Lykianos.
- II. Dezbateți din perspectiva valorilor democratice, ideea de “zeu al gândirii”.
- III. Citiți întregul volum *Personae* și, imitând stilul lui Alexandru Mușina, creați o epigramă despre un personaj din realitatea de zi cu zi.
- IV. Separându-vă pe grupe, inventați-le nume pe modelul “Lykianos” și “Neokides”, colegilor. Reprezentanții grupelor vor citi numele în fața clasei, iar evaluarea se va face de către colegi prin vot.
- V. Argumentați trăsăturile epigramei, comparînd o epigramă a autorului latin Martial, cu epigrama lui Alexandru Mușina.

A.B.

Scrisoare către un băiat

Ceva trebuie să se schimbe
fratele meu se va face un bărbat urît
cu tatăl meu stau de vorbă destul de rar
bunicul nu mai vorbeşte
prietenii mei vor pleca în curînd
şi eu voi pleca
aş vrea să ştiu ce gîndeşti.

ANALIZA

Versul de debut al poemului *Scrisoare către un băiat* stă sub semnul ideii de schimbare. Aceasta poate fi privită într-un dublu sens: ceva urmează să se schimbe dar şi e necesar ca anumite lucruri să se schimbe pentru ca ele să nu decurgă așa cum par că urmează. Într-un limbaj de maximă transparență, contribuție a autoarei la desăvîrșirea a ceea ce numim poezie tranzitivă, se succedă imagini familiale. Mai întîi, cea a "fratelui meu" care "se va face un bărbat urît", constatare neutră, rece, a trecerii implacabile a timpului. Apoi, cea a "tatălui meu" cu care "stau de vorbă destul de rar", sugestie a transformării unei relații esențiale. Imaginea următoare, a bunicului include o dublă sugestie. "Bunicul nu mai vorbește" pentru că s-a adîncit într-o tăcere din care nu mai vrea să iasă, sau bunicul nu mai vorbește pentru că e mort. În ambele sensuri versul amplifică ideea de schimbare, de trecere a timpului. Plecarea "prietenilor", care se va petrece "curînd", încheie o primă secvență poetică sub semnul aceleiași sugestii, a unei despărțiri ireversibile. Penultimul vers al poemului, "și eu voi pleca", semnifică nu doar acțiunea viitoare a eului poetic, dar și, în concordanță cu versurile anterioare, ideea de schimbare, de transformare. Sensul confuz al acestei schimbări, probabil trecerea dinspre adolescență spre maturitate, e sugerat de ultimul vers, "aş vrea să ştiu ce gîndeşti." "Scrisoarea" încearcă, de fapt, dacă nu să lămurească, atunci să exprime neliniștile eului, aflat într-un punct critic al existenței. Finalul poemului este deschis. Răspunsul băiatului, destinatarul "scrisorii", urmează să fie completat de fiecare cititor. Timpul trecut e privit cu nostalgie, tocmai pentru că el nu se mai poate întoarce. Simplitatea poemului, complet scuturat de podoabe stilistice, nu înseamnă, se poate observa din analiza anterioară, lipsă de profunzime. Despărțirea patetică de o vîrstă e subminată de discursul poetic neutru, de constatările reci, care se acumulează, cu excepția punctului din final, fără semne de punctuație.

Trasparență, directete, denotație, demetaforizare sînt trăsături definitorii ale acestui poem, exemplar pentru poezia tranzitivă și calitățile ei.

ÎNTREBARI

- I. Ce sens/sensuri are ideea de schimbare din primul vers?
- II. Cum sînt privite relațiile familiale?
- III. Ce înseamnă "a pleca" pentru eul poetic?
- IV. De ce poemul capătă forma unei scrisori?

EXERCITII SI TEME

- I. Pornind de la poemul Simonei Popescu, inventați răspunsul pe care îl dă "băiatul".
- II. Separîndu-vă în grupe, încercați să alegeți destinul profesional al colegilor voștri după absolvirea liceului.
- III. Pornind de la poemul Simonei Popescu, dezbateți ideea de prietenie.
- IV. Creați o scrisoare, adresată celui mai bun prieten, pe tema relațiilor voastre cu membrii familiei.

A.B.

Local familial

1.

Toată familia mea benchetuește la "Local familial". Bere. Lăutari. Antren. Mama aduce liliac alb în halbe. Verișoare. Toasturi. Bunicul, după tejghea, ascute cuțit pe cuțit, privește buchetul de liliac, rîde, ascute : hîrșt, hîrșt, cuțit pe cuțit. În-tr-un colț un țigan își înmoaie vioara în halba cu bere, ca pe miez de pîine. Bunicii mei din flori, mătușile. Cu pozele din albumul de familie, bine amestecate, filate febril, rudele mele joacă un joc. "Joacă, doamne, odată!", îmi strigă una din rude, iar eu arunc pe masă poza mea de la 13 ani drept valet de verde, drept damă de cupă, drept șeptar rupt la un colț. Mama se-nvîrte printre mese, veselă. Toți o ciupesc tandru, o mîngîie, o strigă. Bunicii mei din flori, mătușile. Berea scîrție-n halbe, scîrție pozele la încheieturi, eu dau noroc și arunc doi muguri pe tăblia jocului de table. Ei strigă "Ai zaruri măsluite" și-mi rup zarurile între dinți. Mama servește, părul ei se revarsă în bucle blonde peste marginea halbelor. Toate rudele își trec mîna prin ele înainte de a bea. Flutură rufele pe frînghie deasupra meselor din "Local familial". Toată lumea e adunată. Buncii mei din flori, mătușile. Mie îmi aduce mama cei mai frumoși, cei mai bine făcuți mititei, aduce liliac alb în halbe la "Local familial" unde toată familia mea benchetuește.

2.

Ce lene în pachetul cu vată. Ce moliciune, ce voluptate, ce liniște, mamă. Acolo, sub pansament, strîns bine, unde zvîcnește pulsul, unde pulsează perna sub cap, zvîcnește ca o inimă albă, moale și mare ; și-o strîngi în brațe. Somnul tău e ca și atunci cînd deschizi înspre seară fereastra și se umple camera cu răcoare. Mama răspunde manechinelor din vitrină cu un zîmbet, cu o fluturare din mînă. Mama cîntă la pian și muzica ei are miros de tei și sudoare. Mama șterge pianul de praf și cîntă. Ne-a rugat ca atunci, cînd o fi, să udăm în fiecare săptămînă cu parfum bun pămîntul ei, de deasupra. Mama mi-a cusut o cămașă de vară din umbra ei. Stă ascunsă în spatele pozei și ascultă cum îi spun acest poem . Ochii s-or înveli încet în ceară. La ea în piept aerul e de seară. O lumină blîndă care face rotocoale, se ridică ușor înspre tavan și-n cameră miroase a tei și a prăjeală.

3.

El e vesel acolo, sus. Stă în poziție de drepti și are în jurul capului așa o lumină la care duce mereu mîna ca la chi-piu. Și salută. Și eu o duc bine. Stau întins în pat cu fața în sus, îmi așez mînușile lui de piele vechi și roase pe piept. Ca să adorm mai ușor. Am un somn odihnitor. Cînd țin ochii închiși semăn mai bine cu el. Mestec un duminic cît mai mult timp și mă gîndesc la adîncul ăla că-l înghite pe el, ca pe miez de pîine. Hai, poemule, să-l impresiionăm pe tata, să-i dea lacrimile, să-l cîntească lumea și-acolo, sus. Ultimei lui poze. I-a desenat cineva păr blond și ochi albaștri, a rujat-o ca s-o port eu în buzunarul de la piept drept poză de iubire. Îi mîngîi umărul alb. Poza ta dată cu cremă neagră de ghetete, tată, lustruită soldățește, sclipind. Hai, poemule, o să-i placă lui tata. El mă iubește, salută și acum amical, pocnindu-și călcîiele soldățește.

4.

Sora mea va citi la bătrînețe poemele de familie. Și-o să-și tatueze pe brațe, pe umeri, pe piept poemele ca să fie în fiecare noapte cineva lîngă ea; și mătușa și tata și eu; ca să le mîngîie obrazul aspru, ridat, cu pielea lăsată. O să povestească cum ne dădeam noi iarna cu patinele : de la izvor, pe rîul de munte, pe Dunăre în jos pînă la mare și ajungeam primii. O să povestească cum ne-am umplut noi perna cu flori de pe mormîntul bunicului și ce mai bătați cu perne ne trăgeam. Și-o să povestească cum plescăiam eu la masă, cum clefăiam și ea mă certa, aproape plictisită. O să povestească vecinelor și copiilor din parc. O să plîngă pe umărul lor. Va invita la masă toate admiratoarele mele să le ghicească în cafea cu ochelarii ei ce au drept lentile doi ochi de sticlă. O să le servească cu ochi de sticlă dulci-acrișori, să-i ronțâie ca pe dropsuri. Sora mea e și ea trecută pe cuprins. Va citi din nou poemele de familie la bătrînețe. Va cere să fie dusă direct în trupul mamei nu în pămînt. Ca să crească mai departe părul mamei, unghiile ei și nu flori pe mormînt. Sora mea are ochii mei și-o să privească pe fereastră cu ei.

5.

Sînt cîțiva fluturi în pachetul cu vată, bunico. Eu ți i-am pus acolo. Poate se mai zbat, poate sînt liniștiți. Miezul pînii e și el de vată. Alb, pufos. Poza ta e tristă, împăcată și tandră, poza ta mică e folosită ca etichetă pe toate sticlele cu vin. Noi bem. E vată albă ca laptele în pahare. Iartă-mă pentru poemul ăsta, bunico. Poate-i mai bine că nu-l auzi. Paginile cărților pe care le împrumutai de la mine îi lingeau palma ca un cîine credincios. Ce eveniment era cînd ți se ridica fusta

pînă peste genunchi și tu nu observai. Toți ne bucuram. Hai să te scot la plimbare prin parc, la șosea. Poza ta e lipită pe toate sticlele de vin. Noi bem și tu te uiți de acolo la noi și ne vezi fericiți. În pahare e vată; albă ca laptele.

6.

Bunicul spunea că ferestrele sînt lipite pe zidul neted al blocului. Lipite ca niște etichete pe borcanele de compot, ca afișe pentru muzeul înființat în apartament. Spunea că de pe vremea lui sînt lipite acolo. Îi răspundeam cu toții că o să dezlipim ferestrele de pe zidul neted al blocului, o să le vindem drept ziare pe stradă. Le vom folosi drept cerașaf unsuros pe cele de la sufragerie. Și-apoi, bunicule, tu ai să privești cît vrei de la pervazul lor. Bunicul are un copăcel sub fereastră și ca să fie de vîrsta lui a dat copăcelul cu lac. A împăiat poza bunicii și plînge și-i spune pe numele de fată. Bunicul și-a dat ridurile cu lac, a devenit maestru în artizanat, le lustruiește în fiecare dimineață cu o cîrpă moale. Bunicul e june. Perna și-a umplut-o cu pămînt ca să se mai obișnuiască. Privește pe fereastră și spune: "Azi-mîine, am să plec în lume să vă găsesc un rost, un nume."

7

"Întotdeauna a trebuit să te învăț cu ce să faci, spune mătușa: pui o sămînță în ghiveciul cu pămînt și deasupra o capcană de-aia cu arc, de șoareci. Și cînd crește floarea: pac!, o și prinzi. Te dai iarna cu patinele pornind de la izvor, pe rîul de munte, pe Dunăre în jos pînă la mare. Și-ajungi pri-mul" Mătușa mea poartă ochelari cu lentile făcute din doi ochi de sticlă. Ochelari mici, de soare. Cu ei ne citește la toți viitorul în palmă, ne ghicește în cești de cafea. Aburul ce se înalță din oalele ei se face fantome. Așa ne spunea cînd eram mici ca să nu lăsăm nimic în farfurie. Mătușa mea face cure de odihnă: pleoapele ei ostenite se subțiază, se lărgesc, atîrnă pe obraz pînă la dreptul gurii. Mătușa mea apare în poze, în reviste. Acolo își trage languros peste inimă ciorapul fin, mulat, de mătase. Apare în reviste drept reclamă pentru acest poem.

ANALIZĂ

Poemul *Local familial* e emblematic pentru formula poetică a lui Cristian Popescu. Să observăm mai întîi că el este un poem-avantaj care, după prima secvență, pune una lîngă alta imaginile apropiatilor eului. După o privire generală, care privește întreaga familie în ceea ce poetul numește "local familial", urmează portrete ale mamei, tatălui, surorii, bunicului, bunicii, mătușii. Atmosfera creată încă din prima secvență este una dominată de morbiditate,

traductibilă ca rafinament bolnăvicios. Acest rafinament, specific artei lui Cristan Popescu, include un amestec insolit de afecțiune pentru familie și de umor negru. Compoziția se realizează pe fondul unui inventar de obiecte retro. Astfel, prima secvență reactualizează lumea “cu mici și bere” a lui Caragiale, adăugînd însă o serie de imagini insolite. Protagonistii joacă, spre exemplu, cărți cu pozele din albumul familial sugerînd hazardul vieții și al morții. De altfel, acest joc cu moartea este o altă coordonată care unifică demersul poetic în întregul său. Pentru Cristian Popescu între viață și moarte nu există o graniță clară, precisă. Lucrul poate fi sesizat din imaginile familiale care se succedă: mama își roagă copiii să-i ude pămîntul “de deasupra “ cu parfum bun, tatăl salută soldățește din cer, bunicul își umple perna cu pămînt ca să se “obișnuiască”. Răzvrătirea vieții în fața morții se convertește aici în rafinată acceptare. Dincolo însă de calmul umorului negru care domină poemul, se poate citi o tristețe iremediabilă. Paradoxal, reuniunea de familie este un mod de despărțire de cei dragi. Poemul are rolul de a umple, de fapt, o distanță care nu se mai poate reface. Tranzitivitatea discursului poetic, directetea lui, e sesizabilă și din ordonarea versurilor care capătă aspectul formal al prozei. În substanță însă *Local familial* este un poem. Cristian Popescu are știința insolitării cititorului. Exemplar pentru strategia poetică aleasă este chiar debutul poemului: “Toată familia benchetuește la <Local familial>. Bere.Lăutari. Antren. Mama aduce liliac alb în halbe.”, în care succesiunea “caragialescă” de imagini este ruptă de propoziția “Mama aduce liliac alb în halbe.” Imaginea florii albe se integrează, printr-un contrapunct împlînzit, decorului de chef sugerat de poet. Frumusețea decadentă se configurează pas cu pas, întărind ideea de morbidețe care caracterizează întreaga poezie a autorului.

ÎNTREBĂRI

- I. Care sînt elementele din care se configurează imaginea “localului familial”?
- II. Care este relația eului poetic cu membrii familiei: mama, tatăl, sora, bunicul, bunica, mătușa?
- III. Care este rolul “albumului” cu poze în poem?
- IV. Cum se configurează imaginea copilăriei?
- V. Care sînt elementele care configurează imaginea morții?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Separîndu-vă pe șase grupe, alegeți trăsăturile care definesc portretele mamei, tatălui, surorii, bunicului, bunicii, mătușii.
- II. Separîndu-vă în două grupe selectați elementele care definesc viața, respectiv moartea în poem.
- III. Argumentați ideea de “morbidețe”, așa cum se reflectă ea din poem.
- IV. Pornind de la poemul lui Cristian Popescu, recreați atmosfera unei reuniuni a familiei voastre.
- V. Alegeți cîteva poze de familie și faceți schimb cu colegul de bancă. Apoi inventați o poveste pornind de la aceste poze.

A.B.

CAPITOLUL II – POEZIA EXPLORĂRII

DIMENSIUNEA EXPLORATORIE A POEZIEI MODERNE

Alexandru MUȘINA

„Orice operă de artă este copilul timpului său și, cel mai adesea, mamă a sentimentelor noastre. Astfel, fiecare epocă culturală naște o artă care-i e proprie și care nu ar putea fi repetată. Să încerci să faci să învie principii ale vechii arte nu poate, cel mult, decât să ducă la producerea de opere născute-moarte. Nu putem, de exemplu, să avem aceeași sensibilitate și aceeași viață interioară ca vechii Greci. ...De asemenea, efortul de a aplica principiile lor plastice – de exemplu – nu va duce decât la fenomene asemănătoare formelor grecești, dar pentru totdeauna niște forme fără suflet. O asemenea imitație seamănă cu cea a maimuțelor. ...Există totuși o altă formă de analogie între formele de artă din ere diferite, bazată pe o necesitate **fundamentală**. Necesitatea explorărilor, a cercetărilor **interioare** în cadrul unei anumite atmosfere morale și spirituale, dar uitată apoi, poate conduce, logic, la folosirea de forme care, în trecut, au servit cu succes acelorași tendințe... Trebuie să te plasezi în acest punct de vedere interior și doar din acest punct de vedere poți stabili dacă o operă e bună sau rea. Ea e rea din punct de vedere al formei, sau prea slabă, pentru că această formă este rea sau prea slabă, pentru a provoca în suflet vibrațiile pure. La fel, o imagine nu e bine descrisă, dacă valorile ei (inevitabilele valori, despre care tot vorbesc francezii) sînt alese conformist sau dacă e plasată de o manieră cvasiștiințifică într-o zonă neutră; dimpotrivă, e bine descrisă acea imagine care, interior, trăiește în mod total. La fel nu e un bun desen decât acela în care nu se poate schimba nimic fără ca această viață interioară să fie distrusă, fără să luăm în considerare faptul că desenul este sau nu în contradicție cu anatomia, botanica sau oricare altă știință. Aici, problema nu e de a ști dacă o formă exterioară (decî întâmplătoare) este alterată, ci doar cea a oportunității pentru artist de a folosi sau nu această formă așa cum există în mod exterior... Pe scurt, **artistul nu are doar dreptul, ci datoria de a mînuî formele așa cum este necesar realizării scopului său**. Și nici anatomia, nici celelalte științe de același fel nu sînt necesare, ceea ce este necesar este libertatea **absolut nelimitată** a artistului în alegerea mijloacelor sale. Această libertate nelimitată trebuie fondată pe necesitatea interioară (pe care o numim onestitate). Și acest principiu nu este unul exclusiv al artei, el este în aceeași măsură unul al vieții”.

Citatul din Kandinsky e un bun punct de plecare pentru a înțelege principalele funcții ale poeziei moderne, în ce context apare aceasta, cum se structurează și care este relația ei cu cititorul. Toate aceste elemente ne vor ajuta să rezumăm principalele trăsături ale poeziei moderne, așa cum este ea prefigurată de marii moderni ai secolului XIX (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, G.M. Hopkins, Emily Dickinson, Walt Whitman etc.), așa cum se stabilizează și se impune, ca paradigmă poetică dominantă, în primele decenii ale secolului XX. Paradigmă în interiorul căreia se realizează toate noile descoperiri ale poeziei, pînă în stricta noastră contemporaneitate, inclusiv în poezia românească.

Poezia modernă este un efort de explorare a „lumii Noi”, lumea modernă. În acest lemeș exploratoriu intrînd nu doar explorarea unei noi realități (interioare și exterioare), ci și limitelor, a posibilităților limbajului, a modului de adecvare a expresiei la această nouă realitate. Totodată, poezia aproximează și instituie acest nou sistem de referință, acest „neant” (cum ar spune Pessoa) fără sens (dat), dar care dă, *el*, sens: omul modern.

Poezia inventează mijloacele de a culturaliza o lume în care omul (desacralizat), a devenit, el, sistemul de referință. O lume în care omul, a cărui dimensiune biologică e tot mai pusă în evidență, trăiește într-un mediu unde artificialul e precumpănitor. Mai mult: chiar acest sistem de referință, omul, nu mai poate fi unul generic, ci se individualizează: fiecare individ în parte se instituie (sau ar trebui, teoretic, să se instituie) într-un sistem de referință. Poezia nu va mai fi orientată spre explorarea – exprimarea unei generalități, „sacră” sau „naturală”, spre ceea ce e vizibil comun tuturor oamenilor, ci va încerca să descopere, să inventeze ceva unic și irepetabil, ceva interior, fabricat pentru o anume persoană (numai astfel produsul, adică poemul, avînd șansă să se adreseze tuturor).

Punctul de plecare în explorarea lumii și în fabricarea obiectului artistic va fi un anume individ, cu simțurile sale, cu subiectivitatea sa, cu modul său de a fi, ireductibil. Faptul că Mallarmé, apoi nenumărate curente și grupări poetice din secolul XX, insistă asupra obiectivității actului poetic e semnificativ. Nu numai pentru că, abia acum, în modernitate, subiectivitatea e în centrul meditației asupra poeziei – prin negarea ei chiar –, ci și fiindcă, așa cum arată Frank O'Hara în *Personismul, un manifest*, anularea subiectivității creatorului în momentul creației e o condiție obligatorie pentru a putea reface tocmai trăirea subiectivă, ireductibilă, irepetabilă a persoanei, trăire care poate deveni nu doar substanță, dar și structură de adîncime a poemului.

Poezia construiește un univers din cuvinte, dar pornind de la individ, încercînd să refacă universul interior al acestuia (identificat, explicit sau implicit, cu Universul). Același Mallarmé e obsedat de o poezie care să suplinească „defectul originar al limbilor”. Aceasta ar presupune atingerea acelui prag în care omul „dă nume lucrurilor și animalelor”, devine un Demiurg, instituie, prin cuvînt, o Lume (care e propria lume). Doar printr-o flagrantă deturnare a sensului celor afirmate de Mallarmé, pot fi acestea un punct de plecare într-un discurs asupra poeziei care se vrea realmente religios. Pentru că sistemul de referință al Textului mallarmean, al Operei, nu e Divinitatea, ci Individul. (La limită, un anume individ, Mallarmé, care, într-un anume moment, a învins, pentru o clipă, Hazardul, printr-un „*Coup de dés*”. De aceea Opera e, în ultimă instanță, Tăcere. Fiindcă individul nu mai are, în spatele său, dincolo de el, în el decît Neantul).

Obiectul artistic, rezultat al acestor demersuri de explorare, culturalizare etc., nu va fi un obiect natural (sau care să imite Natura). Va fi un construct, un lucru fabricat, după alte legi, nu ale Naturii (copiate de poet sau exprimate prin poet), nici ale Divinității (care a creat Natura, sau care îl inspiră pe poet, îi dictează cuvintele), ci după legile „interioare” ale individului (ale fiecăruia în parte, în principiu), sau după legile hazardului asumat.

Poezia modernă e antimimetică, ne-spontană, ne-naturală (în sensul lui Goethe), e ne-inspirată de zei, e non-ludică (nu e, adică, „*un joc cu mărgelele de sticlă*”, cum e poezia manieristă). **Poezia modernă e rezultatul unui demers de explorare conștient** (chiar și cînd se explorează subconștientul – vezi teoriile suprarealiste sau, mai nou, cele ale onirismului românesc, unde se renunță la iluzii și se afirmă tranșant că explorarea subconștientului se face cu metodă, deliberat, în condiții bine definite și cu un scop stabilit dinainte).

Poezia modernă permite orice „deformare”, dacă aceasta e cerută de noul sistem de referință (Individul). Poezia modernă e o realitate construită din cuvinte, dar care nu poate fi redusă la cuvinte; e un corelativ obiectiv, adică un nou obiect.

Dar această nouă realitate, non-mimetică, produsă de om, nu există decît în momentul în care este refăcută (reinventată, reînstituită) de către un alt individ; poezia modernă este, din start, un obiect „incomplet”. El se „împlinește”, se realizează prin lectură, în cursul lecturii. Poemul modern este rodul colaborării cu cititorul, presupune nu o receptare „pasivă”, ci una

„activă” (comunicarea din poezia modernă nu mai este – în terminologia lui Lotman – o autocomunicare, cum era în poezia premodernă).

Această realitate fabricată, acest obiect din cuvinte vine să substituie unei exteriorități haotice lipsite de sens o interioritate structurată. Fiecare poem modern citit, prin însuși faptul că este refăcut de către cititor în actul lecturii, instituie o lume, opune Haosului un Cosmos, opune dezordinii armonia. Este un proces în care „*Hazardul e învins cuvînt cu cuvînt*” (cum ar spune Mallarmé).

Poezia modernă, care pretinde o lectură individualizată centrează întreaga lume pe individ. În momentul lecturii se realizează maximum de culturalizare a lumii în care trăim: lumea există *prin* și *în* sistemul ei de referință, care e individul (fiecare individ în parte, pentru că – e o banalitate – există tot atîtea poeme, cîți cititori ai lor există).

Actul poetic (atît cel de fabricare de către poet a poemului, cît și acela de „realizare” a poemului prin lectură) nu se desfășoară într-o lume dinainte cunoscută. Atît fabricarea poemului, cît și lectura sa sînt o **formă de explorare a necunoscutului**, o Aventură, ca să folosim cuvintele lui Apollinaire, care opune poezia modernă, a Aventurii, poeziei care o precedă, văzute ca o poezie a Ordinii:

„Je juge la longue querelle de la tradition et de l'invention
De l'Ordre et de l'Aventure
Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu
Bouche qui est l'ordre même
Soyez indulgents quand vous nous comparez
À ceux qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quetons partout l'aventure

Nous ne sommes pas vos ennemis
Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines

.....
Auxquels il faut donner de la réalité

.....
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir.”

Poezia modernă este, concomitent, o **explorare** și un **experiment**, în care cel care experimentează – fie el poetul, fie cititorul – este el însuși obiectul experienței. (Normal, din moment ce el e sistemul de referință, cel de la care se pleacă și la care se ajunge în explorarea, instituirea, „realizarea” lumii).

Sensul demersurilor poeziei moderne este descifrarea și luarea în stăpînire a lumii în care trăim cu toții, lumea modernă. Să-l recitim pe Apollinaire: „*Poetul, prin însuși specificul acestor explorări ale sale, e izolat în această nouă lume în care a intrat cel dintîi și singura noastră consolare care îi rămîne este că oamenii, neputînd trăi decît din adevăruri, în ciuda minciunilor în care le îmbracă, îl vor urma... poetul e cel care hrănește adevărata viață, în care umanitatea își găsește tot acest adevăr de care are nevoie*”... „*cercetările lor (ale poezilor, A.M.) sînt utile: ele vor constitui bazele unui nou realism care nu va fi, poate, aidoma celui atît de poetic și savant totodată al vechilor poezii ai Greciei*”.

Ca și la Rimbaud, revine, obsesiv, Grecia antică. Adică modelul unei arte antropocentrice, care să exprime, dar și să culturalizeze realitatea, felul în care va trăi omul în lume, modul său de a acționa în aceasta.

De fiecare dată când Realitatea se schimbă, ea e explorată, culturalizată în/prin poezie, Așa cum observă Kandinski: „*Dacă se schimbă contextul... demersul este același... rămâne aceeași necesitatea explorărilor, cercetărilor interioare în cadrul unei anumite atmosfere morale și spirituale, explorare deja făcută (în alte epoci, A.M.), având aceleași scopuri fundamentale*”.

Aceste scopuri, uitate în epocile în care poezia devine doar *docere, delectare, movere* sau *inventio*, în perioadele cu „*epigoni, Belles-Lettres, autori sau generatori de mode*”, sînt aceleași și la vechii greci, și la trubaduri și în poezia modernă. Și anume: descoperirea, inventarea de sensuri și coerențe, crearea de noi forme poetice (formele sînt mijloace nu scopuri, au o valoare practică, nu simbolică, nu sînt tabu-uri: „*artistul are nu doar dreptul, ci datoria de a mînuî formele așa cum este necesar pentru realizarea scopului său*” scrie – și subliniază – Kandinsky în eseul deja citat). Formele contribuie la culturalizarea lumii, rostul lor e să faciliteze și să rafineze vitala comunicare între oameni, să modeleze omul trăitor într-o anumită lume. Modelarea lumii interioare a individului înseamnă echilibru psihic pentru individ. În cazul poeziei moderne, individului i se oferă modele de euri, pentru a suplini golul din el. Se urmărește, totodată, anularea angoaselor provocate de senzația că Realitatea e absurdă, sau că nu poate fi delimitată.

Explorarea noii lumi, (post)moderne, în și prin poezie e, simultan și o culturalizare a acesteia, un mod de a cristaliza, a exprima felul nou în care simțim, trăim, înțelegem această lume.

Buffalo Bill

Diseară poştalionul va trece prin strămoare,
Iar noi îl vom surprinde la locul cunoscut,
Întocmai ca pe vremea când mânuiam topoare
Şi flinte ghintuite. Întocmai ca-n trecut.

Azi însă nu de lada cu bani ne vom atinge,
Nu de mătăsuri fine, podoabe sau găтели,
Nu vom umbla prin punga rotundă ca o minge
Şi nici prin buzunare cusute-n căptuşeli.

Azi nu ca să ne-nfigem în saci cu aur braţul
Ne vom lupta cu ceata de călători calici,
Şi nici ca să mai rădem puţin, zvârlind cu laţul,
Ne vom ascunde ochii sub măşti, iubiţi amici.

Nu ca să punem mâna pe călătoreala blondă
Ce tremură şi-şi vâra colierul între sâni,
Nu ca să scoatem fetei inelul de logodnă
Vom răsuci cu vervă pistoalele în mâini.

Azi nu vrem punga groasă a doftorului roşu
Ce clănţâne alături din dinţi, înfricoşat,
Nici corfele cu păsări de curte, nici cocoşul
Ce dă din aripi lângă docarul răsturnat.

Un lucru mult mai nobil, prieteni, astă-seară
Aduce poştalionul, şi mai de preţ decât
O călătoreală zveltă, subţire şi sprinţară
Sau saci cu bani de aur, umpluţi până la gât.

Diseară poştalionul aduce-un domn de seamă,
Un călător de vază şi-un hoţoman de soi,
Aduce Timpul – domnul pe care nici o vamă
Nu l-a putut vreodată aduce înapoi.

Boierul cu palate şi herghelii în care
Trag cai de rasă anii albaştri după ei,
Un negustor de vinuri, când dulci şi când amare,
Şi-un hrăpăreţ pe care nu-l pot momi femeii.

Bogat din cale-afară şi gras de nu-şi încape,
Prin haină i se vede umflată punga grea,
În degetele-i scurte inelele fac ape
Şi pe reverul bluzei poartă fălos o stea.

Pe pântec îi străbate un lanț de aur vesta
 Și-un ceas rotund în care din când în când zelos
 Privește pe sub gene ca nu cumva acesta
 Să fi rămas o clipă – din veacuri - de prisos.

Când ațipește-n jocul căruței și în saltul
 Legănător pe care catării suri îl fac,
 El sforăie și doarme ca orișicare altul,
 El moțâie cuminte ca orice prostânac.

N-are nimica straniu și nici la chip nu-i groaznic
 Atâta doar că n-arc pereche de zgârcit.
 Nu e vegheat de nimeni, păzit de nici un paznic,
 Călătorește singur și-i veșnic obosit.

Așa că nu vă temeți de el, va fi o luptă
 Din cele mai ușoare, iar de-l vom prinde-n laț,
 În paza veșniciei de astă dată ruptă.
 Noi, dintre toți tâlharii, vom fi cei mai bogați.

Căci, dacă punem mâna pe el și pe comoară,
 Ne-am procopsit, prieteni, cum nu ne-am așteptat,
 Și, dacă punem mâna pe el, în astă-seară,
 Am dat o lovitură cum încă nu s-a dat...

ANALIZĂ

Poezia lui Radu Stanca, *Buffalo Bill*, este concepută ca un monolog dramatic, avînd drept loc al acțiunii un ipotetic, abstract, Far West, iar ca moment al ei, unul al nostalgiei după isprăvile trecute, în spiritul romantic al aventurii pe care îl găsim, de pildă, în romanul lui Alexandre Dumas, *După douăzeci de ani*.

Poemul constă din cuvîntarea unui personaj, căruia autorul îi atribuie, prin titlu, numele de Buffalo Bill și rolul de căpetenie a unei bande de tâlhari, și care le vorbește oamenilor săi înaintea celei mai mari lovituri pe care o plănuiește.

Relațiile dintre șef și oamenii săi sînt mai curînd de camaraderie (li se adresează cu "iubiți amici" și "prieteni"), iar aspectul lor aduce mai mult a haiduci, înarmați cu "flinte ghintuite" și "topoare", decît a *desperados*.

Opoziția dintre diferitele motive posibile ale acțiunii bandei reprezintă principiul de construcție al discursului. Un motiv ar fi cel al valorilor materiale, enumerate cu voluptate, pentru a fi negate imediat ce au fost numite. Altul, opus celui dintîi, este cel al jocului, al jafului ca distracție ("Și nici ca să mai rîdem puțin, zvîrlind cu lațul", "Vom răsuci cu vervă pistoalele în mâini"), negat și acesta numaidecît.

În opoziție cu ambele, ni se propune un jaf *serios*, fără a se preciza dacă e vorba de un simplu furt sau de o răpire cu cerere de răscumpărare, a unei entități imateriale, Timpul. Ceea ce ar explica nostalgia de la începutul primei strofe, ca și gravitatea cu care e abordată pregătirea loviturii – e vorba de un adversar de temut, "un hoțoman de soi".

Dacă atunci când e vorba de componenta materială a activității de tâlhar întâlnim o serie de acțiuni ale bandiților și reacții ale victimelor, totul asociat cu o serie de obiecte mai mult sau mai puțin prețioase, atunci când se trece la plănuirea noului atac ni se prezintă o serie de atribute ale potențialei victime, între care pasivitatea, lipsa de agresivitate. Elementele materiale devin simbolice, devin trăsături metaforice ale timpului care trece – caii se transformă în ani, vinurile “când dulci și când amare” desemnează caracterul întâmplărilor din viața fiecărui om, și, atributul cel mai important și aparent inofensiv, ceasul, îi măsoară eficiența efectului distructiv, ceea ce, în concluzie, face ca lovitura lor să fie unică.

ÎNTREBĂRI

- I. Care sînt elementele ce ne permit să caracterizăm poemul drept discursul unei căpetenii de tâlhari?
- II. Ce obiecte, și de la ce fel de victime, obișnuiau să fure personajul liric al poemului împreună cu tovarășii săi?
- III. Care este motivația principală a furturilor de pînă acum ale bandei?
- IV. Care sînt caracteristicile noii victime avute în vedere pentru această lovitură?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Citiți poezia de mai jos. Selectați elementele care pun în evidență asemănarea celor două ipostaze ale personajului, precum și pe cele de diferențiere. (Pentru repere asupra personajului *real* Buffalo Bill, sau William Cody, vă recomandăm lectura cărții lui Joë Hamman, *Far West*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966)

e. e. cummings

a murit
Buffalo Bill
cel care
călărea un armăsar
argintiu ca apa
și doboră unudoitrepătrucinci porumbei – chiar așa
Isuse
chipeș bărbat era
și-aș vrrea să știu cum îți place
băiatul tău cu ochi albaștri
doamnă Moarte

(în românește de C. Abăluță și Șt. Stoenescu)

- II. Ascultați versiunea muzicală a poeziei, interpretată de Nicu Alifantis. Puneți în evidență deosebirile dintre textul cîntecului și cel al poeziei, și grupați-le în două categorii: cele motivate de rațiuni muzicale, și cele motivate de opțiunile artistice ale interpretului. Motivați alegerile făcute.
- III. Scrieți un eseu despre trecerea timpului și teama pe care o provoacă, luînd ca pretext poezia lui Radu Stanca, eventual alte texte cunoscute în care se regăsește această temă. Argumentați ideea că arta poate fi un efect al acestei spaime.

Nichita STĂNESCU

În dulcele stil clasic

Dintr-un bolovan coboară
Pasul tău de domnișoară.
Dintr-o frunză verde, pală
pasul tău de domnișoară.

Dintr-o înserare-n seară
pasul tău de domnișoară.
Dintr-o pasăre amară
pasul tău de domnișoară.

O secundă, o secundă
cu l-am fost zărit în undă.
El avea roșcata lundă,
Inima încet mi-a'undă.

Mai rămâi cu mersul tău
parcă pe timpanul meu
blestemat și semizeu
căci îmi este foarte rău.

Stau întins și lung și zic,
Domnișoară, mai nimic
pe sub soarele pitic
aurit și mozaic.

Pasul trece eu rămân.

ANALIZA

Publicată în volumul cu același titlu, apărut în 1970, poezia *În dulcele stil clasic* este una dintre cele mai des citate, mai „clasice” din opera lui Nichita Stănescu. Fapt aparent paradoxal deoarece, la prima vedere, stilul, viziunea din această poezie sunt departe de obișnuita atmosferă, de tensiune existențială, din universul operei lui Nichita Stănescu. Însă, dacă vom accepta convenția impusă chiar din titlu, de a citi poezia mai sus menționată prin comparație cu discursul poetic de tip clasic și o vom integra în ansamblul operei lui Nichita Stănescu o vom înțelege din perspectiva unui permanent efort de a defini-re-defini un limbaj poetic. Sau, mai precis, de a adecva un limbaj poetic unui nou obiect al poeziei, ceea ce, în viziunea lui Nichita Stănescu, se poate realiza printr-o pluralitate de perspective.

Și, din această pluralitate a perspectivelor, de această dată este aleasă abordarea „clasică”, termenul referindu-se atât la un discurs amoros „clasic” (devenit convențional prin uzitarea sa în literatură) precum și la universul poetic și stilul romanticului Eminescu, devenit punct de referință („clasic”) al literaturii noastre. Aceasta deoarece imaginea grațioasei „domnișoare” din poezia lui Nichita Stănescu este un omagiu ludic adus *Florii albastre* sau *Glossei* eminesciene. Fapt subliniat și prin îngroșat repetitiva „înserare-n seară”, trimitere explicită la opera lui Eminescu, unde „seara” deschide porțile marii nopți romantice, spre deosebire de poezia lui Nichita Stănescu, îndragostită de augurala dimineată.

Nota de originalitate, recognoscibilă în această „idilă” neoclasică, este dată de pendularea între concret și abstract. Eterica „muză” eminesciană descinde, în viziunea lui Nichita Stănescu, din forme ale concretului, uneori prozaice, alteori de-a dreptul brutal-opace în materialitatea lor „Dintr-un bolovan coboară/ pasul tău de domnișoară/ Dintr-o frunză verde, pală/ pasul tău de domnișoară”.

Volatilă însă, precum orice muză, „domnișoara” va refuza să se lase prinsă în aceste forme ale concretului. Imaginea ei fulgurantă se va lăsa doar zărită în „undă” (ca o semidivină undină, și ea inspiratoare a artei neoclaseice), doar pentru „o secundă”, lăsând în urmă o realitate prozaică, pe care poetul ce a frecventat clasicitatea o privește ironic și autoironic: „Stau întins și lung și zic,/Domnișoară, mai nimic/ pe sub soarele pitic/ aurit și mozaic./ Pasul trece eu rămân”.

Omagiu adus „clasicismului” peren și „idilelor” eminesciene, parodie a discursului amoros dar și portret ludic, ironic și autoironic, al poetului „vizitat” de muze, imagine de tip clasic și neoclasic, poezia lui Nichita Stănescu reface, dintr-o pluralitate a perspectivelor, un etern discurs îndrăgostit, regăsit prin armonia formelor.

Dincolo de imaginile citate explicit în poezie, Nichita Stănescu întâlnește în neoclasicism o pasiune pentru clasicismul antic, fundamental, ce conferă stralucirea de profunzime al operei sale. De aici imaginea de „Semizeu”, Pan adormit într-o lume pe care muzele nu o mai vizitează. Sau aceea de „semizeu” tragic, eposul Ghilgameș, emblematic în opera lui Nichita Stănescu.

Arta modernă își pornește traseul propriei definiri din arta clasică. La Nichita Stănescu adăugându-se o pasiune a concretului sintetizat, prin dinamismul succesiunii perspectivelor plurale, în arta abstractă, demers de sensibilitate modernă prin definiție. Demers pe care îl întâlnim și în tablourile lui Pablo Picasso, împreună cu dinamica perspectivelor plurale și sinteza materialității în abstract.

În acest sens „domnișoara” evocată în *În dulcele stil clasic* își poate găsi locul în galeria „Domnișoarelor din Avignon”, tablou ce are drept termen de referință scenele bucolice neoclaseice precum și figurația filtrată a impresionismului.

TEME

- I. Faceți o comparație între poezia *În dulcele stil clasic*, de Nichita Stănescu, și *Floare albastră*, de Mihai Eminescu.
- II. În cadrul acestei comparații evidențiați diferențele semnificative dintre cele două creații, de la elementele ce compun cadrul poetic până la cele privind evoluția limbajului.
- III. Descrieți modificarea de statut, de atitudine a eului poetic de la romantism la modernitate prin compararea celor două creații mai sus citate.

INTREBARI

- I. Citiți poezia *În dulcele stil clasic*, de Nichita Stănescu încercând să integrați personajul feminin din cadrul acesteia („domnișoara”) în cadrul tabloului „Domnișoarele din Avignon”, de Pablo Picasso.
- II. Refaceți atmosfera „idilei” din poezia lui Nichita Stănescu prin cadrul muzical preclasic, folosind muzica lui Antonio Vivaldi („Primăvara” din ciclul „Anotimpurilor”).
- III. Încercați să alcătuiți o expoziție virtuală, sincretică, utilizând, ca text literar, poezia mai sus citată, reproducerea tabloului „Domnișoarele din Avignon”, de Pablo Picasso și muzica „Anotimpurilor” lui Antonio Vivaldi.

A cincea elegie – tentația realului

N-am fost supărat niciodată pe mere
 Că sunt mere, pe frunze că sunt frunze,
 pe umbră că e umbră, pe păsări că sunt păsări.
 Dar merele, frunzele, umbrele, păsările
 s-au supărat deodată pe mine.
 Iată-mă dus la tribunalul frunzelor,
 la tribunalul umbrelor, merelor, păsărilor,
 tribunale rotunde, tribunale aeriene,
 tribunale subțiri, răcoroase.
 Iată-mă condamnat pentru neștiință,
 pentru plictiseală, pentru neliniște,
 pentru nemișcare.
 Sentințe scrise în limba sâmburilor.
 Acte de acuzare parafate
 Cu măruntaie de pasăre,
 Răcoroase penitențe gri, hotărâte mie.
 Stau în picioare, cu capul descoperit,
 Încerc să descifrez ceea ce mi se cuvine
 pentru ignoranță...
 și nu pot, nu pot să descifrez
 nimic,
 și-această stare de spirit, ea însăși,
 se supără pe mine
 și mă condamnă, indescifrabil,
 la o perpetuă așteptare,
 la o încordare a înțelesurilor în ele însele
 până iau forma merelor, frunzelor,
 umbrelor,
 păsărilor.

ANALIZA

Publicată în 1966, în volumul *11 Elegii* (subintitulat „Cina cea de taină”) *A cincea elegie – tentația realului* este o poezie semnificativă pentru demersul exploratoriu în domeniul limbajului.

„Tentația realului” vorbește despre drumul de la figurativ la non-figurativ, la abstract pe care îl parcurge limbajul în arta modernă, fie că este vorba despre literatură, pictură sau arhitectură. O întoarcere la real, pentru aflarea limbajului adecvat, care să reprezinte „încordarea înțelesurilor în sine”, ce reprezintă o tentație puternică în cazul unei poezii precum aceea a lui Nichita Stănescu, o poezie extrem de vizuală, unde „ochiul” este un simbol central și emblematic. Iar în dimensiunea „Cinei cea de taină” această „tentație a realului” devine o „ispită” a concreteței, a materialității. Începând sub semnul unei ludice revolte a obiectelor din realitate, care nu vor să devină „semne” de grad secund și nu acceptă un sens transcendent imanenței lor, poezia este o explorare a dimensiunii tranzitive a limbajului:

„N-am fost supărat niciodată pe mere/ că sunt mere, pe frunze că sunt frunze/ pe umbră că e umbră, pe păsări că sunt păsări./ Dar merele, frunzele, umbrele, păsările/ s-au supărat deodată pe mine./ Iată-mă dus la tribunalul frunzelor,/ la tribunalul umbrelor, merelor, păsărilor/ tribunale rotunde, tribunale aeriene/ tribunale subțiri, răcoroase.” Enumerarea manifestărilor realului oferă, prin acumulare, senzația de obiectualitate și, aparent, de opacitate. Pentru că, intrând în „jocul” acestor obiecte ce refuză să devină subiecte, se deschide un adevărat univers al senzațiilor, dimensionat prin adjectivele ce însoțesc „instanțele”, „tribunalele” materialității revoltate.

Molipsite de concretețe și stările de spirit se vor caracteriza prin aceeași „opacitate”, dorința de a semnifica în sine sau revoltă a semnificatului atunci când nu se mai recunoaște în „semnificantul” inadecvat al unui anume limbaj.

Finalul poeziei marchează tensiunea dintre concret și abstract, dintre pasiunea concreteței (manifestă într-o vizualitate devoratoare) și aspirația unui abstract însemnând o transcendere mereu refuzată, specifică și ea sensibilității moderne. „Încordarea înțelesurilor în ele însele” înseamnă și o întoarcere a semnificației spre sine, într-un mecanism de autorefectare și, în cele din urmă, de autoinventare. „Vederea” aspectelor realului devine „viziune”. Semnul realității se va întoarce spre concret aparent descriindu-l de fapt redesenându-l într-o realitate superioară.

TEME

- I. Analizați poezia mai sus citată semnalând aspectele ce aparțin dimensiunii „tranzitive” și pe cele care aparțin intenției „reflexive” a limbajului.
- II. Puneți în evidență elementele din sfera concretului și pe cele din sfera abstractului din poezia lui Nichita Stănescu.
- III. Definiți dimensiunea exploratorie a limbajului poetic din opera lui Nichita Stănescu folosind elementele de mai sus.

INTREBĂRI

- I. Citiți poezia *A cincea elegie* de Nichita Stănescu și corelați limbajul poetic al acestei opere cu limbajul pictural din tabloul „Porumbelul”, de Pablo Picasso.
- II. Observați echilibrul figurativ/ non-figurativ în cele două opere.
- III. Incercați să reconstituiți parcursul limbajului artei moderne prin drumul de la concret spre abstract sesizabil în poezia și tabloul mai sus menționate.

R. I.

mopete și ipostazele

mopete scrie un poem despre mopete
stând la masă în local, scriind aplicat
un poem despre mopete – (mopete are pe masă un tom complicat
cu minunății despre evul mediu – și pete
de cerneală pe degete, de mult ce-și scoate notițe).
mopete din poemul pe care îl scrie el însuși
își face închipuirile lui despre dânsul și
crede că este independent – însă bufnițesemne
ale rațiunii – îl pândesc pe propria lui frunte,
pentru că ele știu că el este doar creație
care depinde de orice mărunță aberație
a lui mopete, când vrea să se încrunte
fără motiv, – și îl uită. mopete s-a răsturnat.
care din ei? el – celălalt? celălalt?

ANALIZĂ

Mopete este, s-ar putea spune, ‘personajul’ principal al poeziei lui Mircea Ivănescu, un fel de alter-ego al său.

Poemul *Mopete și ipostazele* este, în primul rând, o poezie auto-referențială, adică o poezie care vorbește despre ea însăși.

Primul vers, “mopete scrie un poem despre mopete”, ne pune și prima întrebare: cine este mopete? Chiar dacă am spus la început că e vorba de un alter-ego al poetului, ne putem întreba dacă mopete cel care este aceeași persoană cu mopete cel despre care se scrie. În caz că răspundem afirmativ la această întrebare, ne putem întreba în continuare care este raportul dintre cele două ipostaze ale personajului, unul temporal – mopete cel din prezent scrie despre mopete cel din trecut? Mai departe, cât de deosebiți sînt unul de celălalt? Îl poate înțelege cel de acum pe de cel de atunci?

În ultimă instanță, este vorba de un poem al crizei de identitate: poetul se proiectează într-un personaj care se proiectează într-un personaj; cei doi mopete au, fiecare, iluzia că sînt entități de sine stătătoare, independente. Și aici intervine poetul – seamănă îndoiala în ceea ce privește consistența, caracterul real al creațiilor sale, și, indirect, în legătură cu orice creație, prin intermediul rațiunii, reprezentată de bufnițe.

Dacă asociem simbolul bufniței cu acțiunea de oglindire reciprocă a ipostazelor lui mopete (și ale poetului), obținem cuplarea dintre cele două, sau personajul folcloric medieval german Eulenspiegel (mai cunoscut nouă din cărțile populare românești sub numele autohtonizat de Tilu Buhogлиндă), o ipostază a bufonului care joacă renghiuri respectabilității burgheze, care-i pune sub semnul întrebării adevărurile, cu alte cuvinte care le pune în criză.

Mopete-personajul este dependent de mopete-autorul. Cînd cel dintîi îl uită pe cel de-al doilea, acesta se răstoarnă, ca într-o farsă în care cineva trage scaunul pe care altcineva vrea să se așeze, acțiune perfect compatibilă cu aceea a unui bufon. Numai că, de fapt, nu se știe cine o face și cine o suportă, cine e adevărat și cine iluzoriu.

ÎNTREBĂRI

- I. Care e semnificația unor detalii cum ar fi tomul despre evul mediu și petele de cerneală de pe degete?
- II. De ce crede mopețe, personajul poemului lui mopețe, că este independent?
- III. Care este posibila legătură, în afară de sugestia sonoră a rimei, între *creație* și *aberație*?

TEME

- I. Citiți povestirea lui Jorge Luis Borges *Ruinurile circulare* și discutați ideea caracterului real sau iluzoriu al realității.
- II. Discutați posibilitatea ca, întorcându-vă în trecut, să-l puteți modifica și / sau să vă întâlniți cu propria persoană. Aduceți exemple din literatura S. F. ori din *Harry Potter și prizonierul din Azkaban* (cartea sau filmul).
- III. Citiți poezia de mai jos. Puneți în evidență asemănările și deosebirile cu poezia lui Mircea Ivănescu, *mopețe și ipostazele*.

Fernando Pessoa

Ploaie oblică, III

Marele Sfinx al Egiptului stă și visează-n această hîrtie..
 Eu scriu – și el iese din mîna-mi acum transparentă
 Și-n cîntul hîrtiei se nasc piramidele...
 Scriu – și mă tulbur văzînd cum în vîrful peniței
 Profilul e-al regelui Keops...
 Și brusc mă opresc...
 Întuneric se face... Și cad în abisul de timp zămisilit...
 Îngropat iată-s sub piramide scriind niște versuri la clara lumină-a veiozei.
 Egiptul m-apasă prin linii făcute cu vîrful peniței...
 Pe Sfinx îl aud hohotînd dinăuntru
 În sunetul tocului prins de hîrtie...
 Străbate de mine perfect nevăzută o mînă enormă
 Și mătură totul spre colțul de-acoperiș ce-a rămas îndărăt,
 Pe hîrtia pe care însemn, între ea și penița ce scrie,
 Cadavrul lui Keops se află, privind către mine cu ochii deschiși,
 Și Nilul ce-aleargă chiar între privirile noastre ce se-ncrucișează,
 O însuflețire de bărci cu drapele cutreieră
 Diagonala difuză
 Aflată-ntre mine și tot ce gîndesc...

(în românește de Roxana Eminescu)

R. B.

Vis cu bufon

În laptele dimineții aceste
 Din orașul climateric cu însușiri alpestre
 Au explodat ciudat prăjiturile din vitrină.
 Zic ciudat, pentru că doar piereau într-un glob de lumină
 De culoarea lor întunecată
 Pentru prăjiturile de ciocolată,
 Roz, cu scame de tăciuni
 Pentru prăjiturile de căpșuni,
 Verzui și galben un pic
 Pentru prăjiturile cu fistic
 Și așa mai departe.
 Eu mă gîndeam, bineînțeles, la moarte
 Când a intrat sunând din clopoței, pe rotile,
 Bufonul unui rege mort cu zile,
 Mort subit
 Pe cînd plutea de plăcere printr-un veac vărut.
 Dar să lăsăm gluma. Era
 Bufonul nostru numai catifea
 Și pe dinăuntru și pe dinafară,
 Un vulpoi de cârpă cu coadă ușoară.
 Se mișca degeaba, exista fără să fie,
 Era – dacă vreți – o filozofie.
 Toată lumea se făcea că nu-l știe,
 Că nu-l vede când se strîmba-n spate
 Și presăra boare turbure pe lingurițele plate...
 Am început atunci să mănînc în cascade
 Cataifuri, baclavale, rulade,
 Simțeam în juru-mi umede boturi,
 Înghițeam în neștire bezele, pișcoturi
 Și creșteam, mă umflam ca un aerostat
 Cu bube dulci și diabet zaharat,
 Acolo în munții limpezi în zarea zmeurie
 La masa pătrată din cofetărie.

ANALIZĂ

Poemul lui Leonid Dimov, *Vis cu bufon*, construiește, în joacă, o lume ireală cu aparențe ale celei reale, și în care elementele familiare la început devin terifiante. Cu alte cuvinte, o lume unde visul se transformă în coșmar.

Locul începe prin a fi idilic, “orașul climateric cu însușiri alpestre”, și își păstrează de la început (“laptele dimineții aceste”) și pînă la sfîrșit (“munții limpezi în zarea zmeurie”) atributele culinare.

În mod ciudat, lucru evidențiat de autor prin repetarea de două ori a cuvîntului, o dată ca atribut al acțiunii (“au explodat ciudat prăjiturile din vitrină”), o dată ca explicație pentru, afirmația precedentă, în acest loc se petrec întîmplări stranii. Prăjiturile, mai ales cele din cofetărie, evocă un univers al copilăriei, al micilor recompense pentru bună purtare, un univers al culorilor și aromelor care, în mod obișnuit, nu sînt asociate morții.

Nu ni se spune dacă explozia prăjiturilor se datorează unei cauze interne sau uneia externe, însă poetului această dispariție violentă îi sugerează, “bineînțeles”, cum se grăbește să precizeze, moartea.

Pentru a face și mai complicate lucrurile, intervine și personajul bufonului, cel care, în mod tradițional, avea dreptul de a spune, fie și sub formă de glumă, adevărul refuzat celorlalți. Bufon asociat și el cu moartea, cea înainte de vreme a regelui său, și care avea o existență non-fizică (“Era – dacă vreți – o filozofie”); poate că adevărul pe care îl transmite e cel al morții.

În orice caz, acesta pare a fi mesajul receptat de eul liric, care percepe moartea ca pe o devorare, și reacționează asemănător, în conformitate cu două modele, unul biologic, cel al luptei pentru existență (devorează sau vei fi devorat), și unul mitic, cel al lui Cronos, timpul, cel care și înghite propriii copii (prăjiturile, ca lucruri făcute de om, s-ar putea conforma acestei imagini).

Grotescul imaginii rezultate de aici (“mă umflam ca un aerostat / Cu bube dulci și diabet zaharat”) transformă visul în coșmar și pune o întrebare tulburătoare: nu cumva aceasta e condiția umană, a devora / distruge propriile creații, iar poetul își asumă rolul bufonului care spune, rîzînd printre lacrimi, adevărul?

ÎNTREBĂRI

- I. Care este semnificația prăjiturilor și a materialelor asociate cu ele?
- II. De ce este descris bufonul drept un vulpoi de cîrpă?
- III. De ce se spune despre bufon că este o filozofie?
- IV. Care sînt elementele din acest poem care ne îndreptătesc să vorbim despre vis?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Dezbateți raporturile dintre vis și realitate, din punct de vedere al întîietății, al valorii de cunoaștere, al caracterului estetic.
- II. Treceți în revistă cîteva creații literare cunoscute (sugestii: povestirile *Ruinurile circulare* a lui Jorge Luis Borges, *Avatarii faraonului Tlă* a lui Mihai Eminescu, *Abu Hassan* a lui I. L. Caragiale, piesa lui Calderón de la Barca, *Viața e vis*) și redactați un scurt eseu asupra caracterului real sau iluzoriu al existenței, argumentînd cu exemple din operele citite.
- III. Vizionați filmul lui Lorenzo Begnini, *Viața e frumoasă*, și dezbateți statutul de bufon al personajului principal.

R. B.

Emil BRUMARU

Elegie (În magazine cu șobolani bătrâni)

În magazine cu șobolani bătrâni
Unde îți intră orele-n plămîni
Mă preumblam c-o dulce gravitate
Pe lîngă pompele de flit stricate.
Cutii cu cremă neagră pentru ghetete
Sufletul pur știau să mi-l desfete
Și mă-mbătau cu-aroma lor sublimă
Butoaiele adînci de motorină.
Pășanjenii murați în lămpi cu gaz
Îmi lunecau cu grijă pe obraz,
Primusuri mari, lucioase, de alamă
Mă-nțeiegeau și mă luau în seamă.
Priveam uimit cum lucrurile-apar
Și se cufundă-n hăuri de mărar,
Cum ruginesc vechi cercuri de la plită
În maidăre de lînă părăsită,
Cum arcuri frînte mor în canapele
Ce-au clătinat sufragerii pe ele
Și cum prin colțuri îngeri diafani
Suflau cu-amurg mîrgica la curcani.

Și-atît de mult doream în bulioane
Să lenevesc, visînd sub celofane
Femei subțiri și tandre ce-or să vie,
Cînd prafurile cad de-o veșnicie,
O, sticlă-n care sufăr s-o desfund
Spre-a mă turna în cratițe rotunde...



Albrecht Dürer, *Melancholia*, 1514

ANALIZĂ

Ca și celelalte elegii scrise de Emil Brumaru (numeroase și risipite în aproape fiecare volum de versuri) și ca, de altfel, întreaga sa poezie, acest poem explorează, dîndu-i o expresie unică, *melancholia*. Această stare de tristețe meditativă și de neparticipare la existența socială, considerată în Evul Mediu și în Renaștere o maladie a trupului, a singelui chiar, devine în epoca modernă sinonimă condiției poetului, filosofului, artistului. Dar în poezia lui Emil Brumaru specificul melancoliei vine din dimensiunea ludică a compoziției și din cea erotică (ultima fiind mai puțin evidentă în acest poem, dar nu absentă, revelîndu-se subtil în final). Universul creat în acest poem este unul artificial și domestic, alcătuit din obiecte, ustensile și mobile abandonate. Este unul foarte material și concret dar și fantastic pentru că relațiile dintre aceste obiecte banale și relațiile lor cu eul poetic sînt animate, vitalizate,

umanizate. Poemul inventează un fel de viață secretă ce palpită și traversează tot acest cosmos derizoriu de obiecte și mici ființe domestice (șobolani bătrâni, păianjeni, curcani dar și îngeri diafani) în care eul („sufletul pur”) își găsește refugiul. Așa cum altădată eul poetic romantic (la Eminescu, de pildă) se refugia în natură și comunica intim cu aceasta, întorcînd astfel spatele unei lumi meschine și prozaice a convențiilor societății, aici poetul se cufundă nu într-un spațiu natural și sublim ci într-unul artificial dar recreat astfel încît să poată susține empatia, identificarea și dizolvarea eului în atmosfera lui. Nu lipsește însă ironia din această încercare de salvare și de eliberare de tensiunile (ne-numite, ne-explicitate) ale conștiinței: *Cutii cu cremă neagră pentru ghețe / Sufletul pur știau să mi-l desfete /.../ Primusuri mari, lucioase, de alamă / Mă-nfelegeau și mă luau în seamă.*

Această lume banală și secretă este explorată prin simțuri (vizual, tactil și, mai ales, olfactiv). Eul devine treptat un organ receptor ce participă la lume doar prin simțurile sale. Participarea este de fapt totală, odată cu renunțarea la conștiința care-l separa de lucruri. Finalul poemului fixează această visată salvare prin renunțare și abandon. În această ultimă reverie poetul își închipuie ființa ca pe una materială, concretă, adormită fără voință și conștiință în pasta moale și aromată a bulionului și așteptînd să fie luată în posesie, stăpînită și folosită. Și, odată cu apariția în poem a „femeilor tandre și subțiri”, acest vis frumos și straniu se trădează a fi unul erotic.

ÎNTREBĂRI

- I. Care sînt imaginile sau secvențele fantastice ale poemului, unde se încalcă raporturile din realitatea obișnuită?
- II. Care este simțul dominant prin care eul poetic explorează acest univers și ce efecte produce stimularea acestui simț?
- III. De ce credeți că sînt bătrîni șobolanii acestor magazii? (Brainstorming: fiecare elev dă spontan un răspuns la această întrebare)

EXERCIIII ȘI TEME

- I. Extrageți într-o listă (în mod individual sau dictînd unui coleg aflat la tablă) obiectele menționate în poem. Găsiți prin discuții în grupuri de cîte 5-6 elevi sau comune (moderate de profesor) asemănările, proprietățile comune ale acestor obiecte și corespondența cu simțurile umane cărora li se adresează.
- II. Scrieți un text în proză (6-10 rînduri) pornind de la imaginile poemului și de la situația imaginară în care un funcționar cu un carnet și un pix în mînă trebuie să realizeze inventarul unei magazii. Comparați apoi limbajul și stilul acestei proze cu stilul poemului identificînd trei diferențe.
- III. Pornind de la detaliile concrete ale gravurii lui Albrecht Dürer (*Melancolia*) compuneți un poem în vers liber (10-12 versuri)

Mircea CĂRTĂRESCU

Poema chiuvetei

Într-o zi chiuveta căzu în dragoste
iubi o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie
se confesă mușamalei și borcanului de muștar
se plînse tacîmurilor ude.
În altă zi chiuveta își mărturisi dragostea:
– stea mică, nu scînteia peste fabrica de pîine și moara dîmbovița
dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine
ele au la subsol centrale electrice și sînt pline de becuri
te risipești punîndu-ți auriul pe acoperișuri
și paratrăznete.
stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul a bolborosit
tot felul de cîntece pentru tine, cum se pricepe și el
vasele cu resturi de conservă de pește
te-au și îndrăgit.
vino, și ai să scînteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum
crăiasă a gîndacilor de bucătărie.

dar, vai! steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări
căci ea iubea o strecurătoare de supă
din casa unui contabil din pomerania
și noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi.
așa că într-un tîrziu chiuveta începu să-și pună întrebări cu privire
la sensul existenței și la obiectivitatea ei
și într-un foarte tîrziu îi făcu o propunere mușamalei.

... cîndva în jocul dragostei m-am implicat și eu,
eu, gaura din perdea, care v-am spus această poveste.
am iubit o superbă dacie crem pe care nu am văzut-o decît o dată...
dar, ce să mai vorbim, acum am copii preșcolari
și tot ce a fost mi se pare un vis.

ANALIZA

Poemul lui Mircea Cărtărescu se bazează pe o substituie imaginară de universuri, pe o înlocuire a regnurilor. Astfel, cosmosului uman, cercului oamenilor îi ia locul o lume a obiectelor. Acest univers banal este destul de precis delimitat, restrîns la perimetrul unei bucătării dintr-un bloc de locuințe și la ceea ce poate fi perceput de la fereastra acesteia. Nici peisajul exterior nu are nimic fascinant (după gustul clasic sau romantic), el reducîndu-se la o priveliște cenușiu-industrială: „fabrica de pîine și moara dîmbovița”, acoperișuri și, aflăm mai tîrziu, „o superbă dacie crem”.

Discursul poemului preia structura și natura unei povestiri, a unei anecdote sau chiar (dacă ne gândim la substituirea persoanelor umane cu obiecte animate și la aerul de morală al finalului) a unei fabule. Este o poveste de dragoste, o poveste despre exaltare, dezamăgire și, în final, resemnare și participare lipsită de măreție sau sublim la o viață banală, în care relațiile dintre ființe sînt convenționale și mediocre. Și este o poveste eternă, o poveste care se repetă mereu, este povestea tuturor, după cum ne arată ultima secvență a poemului în care „naratorul”, „vocea” din poezie se prezintă dezvăluindu-și, odată cu identitatea (este „gaura din perdea”), propria idilă secretă, propriul vis al tinereții.

Desigur că poemul se plasează într-un joc al situațiilor literare și că strategiile sale de substituție sînt ironice. Poemul nu se raportează parodic la vreun text anume (deși a fost semnalat un ecou evident al *Luceafărului* eminescian) ci la un întreg registru literar în care se exprimă iubirea și astfel la o întreagă literatură. Dar această dimensiune parodică, ironică și ludică a poemului nu reprezintă finalitatea lui, nu epuizează valențele sale. Poemul este o explorare a sentimentului iubirii în anarhia prozaică, în haosul și hazardul relațiilor cotidiene dintr-o lume contemporană ternă. Substituirea ființelor umane cu obiecte nu este un joc gratuit. Se sugerează astfel inerția, imobilitatea, lipsa de mister, de subtilitate, de farmec, vidul condiției umane. În plus, această populație de obiecte concrete este una foarte eterogenă, în care lucrurile nu-și seamănă, nu se potrivesc, nu pot forma cupluri romantice și sînt astfel „predestinate” compromisului lipsit de orice iluzie. Acest sentiment al precarității ființei umane pentru care iubirea este imposibilă (dar nu și viața!), fiind o simplă iluzie pasageră și ridicolă, este explorat și exprimat (evitînd astfel ironic patetismul și tonul melodramatic) prin jocul substituțiilor, al reducățiilor ființelor umane la obiecte de uz limitat sau chiar fără utilitate.

ÎNTREBĂRI:

- I. De ce credeți că sînt alese doar obiecte banale, umile?
- II. Ce impresie / efect creează înlocuirea ființelor umane cu obiecte în această „poveste de dragoste”?
- III. Care este atitudinea povestitorului („gaura din perdea”) în finalul poemului?

TEME:

- I. Inventariați și clasificați obiectele care apar în acest poem.
- II. Identificați părțile (secvențele) componente ale poemului și determinați legăturile (formale dar și de atitudine) dintre ele.
- III. Scrieți o scurtă piesă de teatru în care obiectele prezente în acest poem sînt personaje, dramatizînd (transpunînd în dialoguri scenice și indicații de regie) „povestea” din poezie.

A. L.

Levantul

(fragment din CÎNTUL AL ZECELEA)

*Totul este scriitură,
Totul este doar holon,
Lumi turtite-ntrețesură
Ca să facă lumi balon.
În Geneză lumea crapă
Cu troznit de-Apocalips.
Lumi zidite-n lumi se-adapă
Din iluzie, eclipsă.*

Doar poet și poezie,
Conștiință și destin,
Existența o învie
Și-o fixează pe deplin.
Tragi realu-n nări, și vis
Tu expiri, altă natură.
Totul este scris,
Totul este scriitură.

Lumea-n infinite trepte
Se afundă-n sus și-n jos.
E compact în cer, perfect e
Ce-n prăpastie-i poros.
Mii de turnuri Babel șuie
Se-mpletesc în Babilon.
De coboară sau se suie,
Totul este doar holon.

Lumi create, lumi creează:
Scriitoru-i personaj
Ce la rîndu-i se-ntrețesură
În prințese și în paji.
Pajii-apucă și ei pana,
Moaie-n dragoste și-n ură
Și pe fila lor, bălana,
Lumi turtite-ntrețesură.

Fantezia este zeul
Asimptotic ce-a gândit
Leul ce înghite leul
Ce pe leu l-a înghițit.
Ce vertij cînd mintea-ți cade
În al lumilor plonjon!
Foi în teanc sînt adunate
Ca să facă lumi balon.

Între lumi – doar intervale
Infinit de mari și mici,
Interstiții și canale
De cristal sau de chirpici.
Toate scîrțîie, vibrează
Ca un toc sau ca o clapă
Cînd, ca oul ce-nviază,
În Geneză lumea crapă.

Cocîrjat pe semne care
Stele sînt în altă lume,
Scriitorul ți se pare
Rege-n țările de spume.
Dar și el e o stafie
Doar de cîlți și doar de rips
Și-auzi pana care-l scrie
Cu troznit de-Apocalips.

Sus, în vîrful largei spire
Nu-i Vreunul ce s-a scris
Singur cu un scris subțire,
Contopind real și vis?
Sau o literă e doară
Infinita spiră, apă
Și-unde seară după seară
Lumi zidite-n lumi se-adapă.

Și atunci nici fantezia
Nu mai este decît praf.
N-ai pricepe măreția
Scrisei, de ai fi seraf.
Hipertext și hiperlume
Ce nu-ncapă-n minți de ghips,
El doar s-a salvat din spume,
Din iluzie, eclipsă.

*Din iluzie, eclipsă
Lumi zidite-n lumi se-adapă
Cu troznit de-Apocalips
În Geneză lumea crapă.
Ca să facă lumi balon
Lumi turtite-ntrețesură.
Totul este doar holon,
Totul este scriitură.*

ANALIZĂ

Acest poem este o *glossă*, o poezie în formă fixă, cu sofisticate repetiții structurale ce afirmă o mare virtuozitate artistică a scriitorului. Nu doar prin această formă dar și prin registrul meditativ, filosofic, prin atmosferă, poemul ne trimite la celebra *Glossă* eminesciană. De fapt *Levantul* lui Mircea Cărtărescu este o amplă epopee postmodernă care își sprijină și își realizează construcția printr-o serie spectaculoasă de pastişe și parodii ale principalelor stiluri, limbaje și opere poetice din întreaga tradiție românească (de la poezii Văcărești și Bolintineanu – autorul unui ciclu poetic levantin, *Florile Bosforului* – până la poezii contemporani, trecând desigur prin Budai-Deleanu, Bacovia, Barbu, Blaga, Arghezi și aproape epuizând repertoriul stilistic eminescian). Deși filonul epic, narativ, „acțiunea” sînt prezente și ghidează desfășurarea *Levantului*, spectacolul literaturii, jocul magistral cu formele și temele unei întregi istorii a poeziei constituie dimensiunea definitorie a operei.

Și în această *glossă*, încorporată în Cîntul al zecelea, tema centrală este una specifică postmodernismului sau relativismului modernității târzii: inexistența unei realități ultime, obiective și substanțiale, fie aceasta exterioară sau interioară, indeterminarea datorată pluralității nelimitate de viziuni (concretizate în tot atîtea „texte”, „hipertexte” sau „scriituri”) asupra lumii și sensurilor existenței. Aceste viziuni au toate aceeași valoare, nu mai există ierarhii și, fiind concurente, își anulează reciproc valoarea. Lumea nu este astfel descoperită, înțeleasă sau trăită (experimentată) ci inventată, creată, bricolată, simulată. Agentul principal – conștient sau nu – al acestei acțiuni fabuloase totuși este aici scriitorul, un mic demiurg, un vrăjitor a cărui principală putere este fantezia. Existența unicului, marelui demiurg este de asemenea probabilă (însă nu mai mult decît oricare alta...) dar și condiția acestuia este redusă la aceea a unui scriitor superior, a unui caligraf genial: *Sus, în vârful largei spire / Nu-i Vreunul ce s-a scris / Singur cu un scris subțire, / Contopind real și vis?* Astfel, singura valoare care definește și determină această lume anarhică, entropică, labirintică, cu „mii de turnuri Babel șuie”, cu „interstii și canale / De cristal sau de chirpici”, dar fantastică, este creativitatea, imaginația artistului, fantezia. Dar aceasta nu se mai manifestă spre un scop sublim, măreț, profund, adevărat și unic ci se orientează în toate părțile și nicăieri, ținînd lumea ca pe un păienjenis cu mii de fire și modele în care cu toții sîntem prinși.

ÎNTREBĂRI

- I. Ce sens are pentru voi cuvîntul *hipertext* și ce sens credeți că îi dă poetul în strofa a noua? Găsiți și alte cuvinte construite cu prefixul *hyper-* și identificați ce au în comun din punct de vedere semantic.
- II. Cîte cuvinte din cîmpul semantic al scrisului și alfabetului apar în poem? Cum vi se pare acest număr?
- III. Ce efecte speciale de receptare sau lectură creează forma poetică a *glossei*?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Citiți mitul biblic al turnului Babel (*Biblia*, Facerea, cap. 11) și comparați aspectele acestui text original cu reluarea lui în poemul lui Mircea Cărtărescu (în special în strofa a treia). Argumentați două asemănări și două diferențe.
- II. În clasă, împărțiți în două grupuri, elevii vor realiza o comparație între această *glossă* din Cîntul al zecelea al *Levantului* și *Glossa* lui Mihai Eminescu. Unul dintre grupuri va determina și conceptualiza asemănările iar celălalt diferențele (în termeni de atitudine, imagine și rol al poetului, limbaj poetic, idei etc.). Cele două liste rezultate vor fi transcrise sinoptic (paralel) pe tablă și discutate de întreaga clasă.
- III. Pe baza diferențelor (stabilite în clasă la tema nr.2) dintre *glossa* din *Levantul* și *Glossa* eminesciană scrieți un eseu (2 pagini) avînd ca temă principală diferența dintre poetul romantic sau post-romantic (Eminescu) și poetul postmodern (Cărtărescu).

O seară la Operă

Argument

Este cunoscută speculația conform căreia o maimușă dresată să bată la mașină și avind la dispoziție infinitatea timpului va reuși, la capătul a multe trilioane de ani să reproducă un sonet de Shakespeare. Poemul de față se referă tocmai la momentul în care maimușa noastră, concentrându-și eforturile, reușește, de bine, de rău, să înjghebe acest sonet.

1

Sînt iar îndrăgostit. e-un curcubeu
deasupra chioșcului de ziare, stației de taxi, farmaciei și WC-ului
public din piața galați
reprodus pe retină de copii fărîmați
reflectat de șinele verzi de tramvai
străbătute de sentimente electrice, emoții cu aburi și senzații cu cai
e-un curcubeu
pe fiecare patiserie-ntomnată și chiar pe bombeul pantofului meu
și fiecare stradă pare neobrăzat de adevărată.
– dar iat-o că se arată:
dinspre eminescu, întunecînd chioșcul de dulciuri și vulcanizarea
cu zgomotul pe care-l face marea
cu țipătul sfîșietor de jupoane, tacheți, cucoane și țîrgoveți,
furouri, nervuri, sinucigași, stații peco
stilouri kaveko.
venind în jupa ei frez printre norii ei gri
ca și cum tramvaiele s-ar răsturna și fiarele din beton s-ar zgîrci
venind pe trotuar ca un policandru
cu focul galben, și tandru
tandru sucind, sucind tandru din poșetă, din ruj, din batistă, din
oglinjoară, din mărunțiș, din abonament și din fese
ca oricare dintre alese.
sînt iar îndrăgostit, e-un curcubeu
în mercedesul galben pe care-l purtai încolăcit la gît ca pe-o vulpe
erai cea mai frumoasă femeie din lume
povestea vieții tale era cea mai tristă din lume
inima ta era cea mai tristă din lume
ochii tăi erau neverosimil de triști
bărbia ta era fantomatic de tristă
îțetele tale sub pulovărul bej erau de o tristețe, de o langoare...
limbuța ta era tristă
piciorușul tău era trist
triști erau dinții tăi albaștri, buzele tale șatene
boabe de lacrimi reproduceau piața galați la tine-ntre gene
erai frigidă printre ceasornicăriile în călduri
erai noli me tangere printre cercei, brelocuri, porțelanuri și talgere
erai dulce decurs meum prelinsă în conștiința mea și-n haina mea
de catifea ca un scrum
erai cherchez la femme gata oricînd de un dulce bairam
de un chef desperat distrugîndu-ți esofagul, stomacul, ficatul perlat

putregăindu-ți inelele, desprinzându-ți corneea...
 veneai dinspre eminescu în piața galați și-mi ziceam “ah iată
 femeia

iată haina roșie care-mi place-așa de mult
 întoarce-te să te văd, ești fetița de demult
 da, da, draga mea...”
 ... pe cînd peste frunzișele mov un fel de flacără clinchetea.

2

îmi amintesc: curtea cu gard putred de la Silistra
 și stelele orbecăind în oglinda toaletei scoase afară (căci se muta
 Coca, nevasta lui Nenea Nicu Bă)
 apoi dimineața curcanul împiedicîndu-se de stratul de roșii și de
 micul gard de tablă care proteja panselele
 și Johnny ȋopăind în trei labe, adulmecînd cîteva foi zoioase
 din Unchiul Stiopa Milițianul
 – Doni, Doni! – urlam și mă tăvăleam pe jos tîrînd toate preșurile
 – Cum zicea Johnny, mamă (îl cotonogise unul, Grigore a lui tanti

Marioara)

– Aoieui, doaie pățou’ meu!
 mai era și un vapor de un metru lungime și șifonier la Man
 Catana
 pe care nu aveam voie să pun mîna, și cînd au vrut să-mi facă o

fotografie

am crezut că e doctorul, m-am ascuns după răcitor.
 veneau pe la mine Mia Gulia și frati-su, într-o zi
 m-am ars cu fierul de călcat (am și acum semnul)
 apoi mergeam la expoziție, apăruseră primele creioane cu pastă
 costau zece lei
 apoi păduri, codri întunecați, insecte cu multe picioare
 frunze transparente, butuci căzuți, și din loc în loc poienițe aurii,
 cu zmeură și clopoței și arici
 și zgomotul foarte îndepărtat al fierăstraiei electrice
 și încetul cu încetul s-au dus și martie, și aprilie, și mai
 iar în septembrie ne-am mutat la bloc și pe mama au dus-o la

maternitate

trebuia să dorm dupămasa, cîrlionții mei...
 ah, doamne! doamne!
 acum va trebui să am eu însumi copii
 doamne, acest troleibuz care mă duce zi de zi la serviciu
 unde muncesc ca să-mi pot întinde șira spinării mele
 în patul femeii pe care o urăsc.

3

bestia dracului se învățase să sugă la cuba libre
 din același pahar cu mine. îl mai pocneam cîteodată
 dar e drept că în general îi toleram multe.
 – bătrîne, dă-mi voie măcar pînă la toaletă.
 sau dă-mi o țigară, știi, munca, și mai ales creația are nevoie,
 nu-i așa, de un stimulent, de pildă Rafa...
 (i-am dat un omei)

– păi vezi?
 și iar dă-i cu țacănitul ăla dement
 – încă puțin, bătrîne, și iese o odă cum n-a văzut kansasul, fii
 atent ce poantă:

în fine, tipul și tipa
 sînt în piața victoriei, lîngă muzeul antipa
 și tocmai cînd totul merge țaș, merge brici
 vine existența și le spune: hai, dați-i cu sasu' de-aici!
 – hai, gata, fetița, gata. o să treacă, toate trec în lumea asta.
 – dar mai există existența? mai răsar stelele? mai există orașe?
 – nu știu, nu fac politică.

– păi atunci hai să ieșim dintre betoanele astea
 și, la braț cu mama Natură
 cu pletele-n vînt să ne avîntăm printre dealurile înverzite
 printre herghelii, sau pe malul mării
 să respirăm briza sărată a strîmtorilor
 și să plîngem de-atîta extaz pe carapacea crabilor
 în spumă, în algele băloase, să ne tăiem în scoici
 și pescărușii să ne ciugulească de degete...
 închipuie-ți, bătrîne, e primăvară!
 soarele a ieșit peste case ca un purceluș arzător!
 bună dimineața, soare!
 să trăiți, bijuterie calcinată, zăpadă ultimă!
 e nemaipomenit, ciripesc păsărelele!
 mișună urechelnițele, au ieșit femei frumoase la ambasador!
 modele noi! e mișto! e okay! e cum nici n-am visat!
 norii s-au învălătucit peste bucur obor!
 numai azur, e așa de bine, fir-aș al dracului!
 ah, bată-vă norocul, trotuarelor!
 a ieșit soarele peste vopsea capotelor!
 neața, salut, noroc, servus bancă națională!
 fluturașule, cum stai cu prostata?
 ah, e okay, milițienii sînt ca scoși din cutie!
 îmi vine să plîng, vitrinelor dragi!
 e primăvară, primăvară!

i-am răspuns:
 – bătrîne dragă,
 dar nu ține, nu mai ține.
 nu sînt sigur că afară
 mai există primăvară
 mi-e să nu găsim o phrynn
 polifagă.

priveam cum îi licăre ochii în blana albastră.
 cînd, brusc, în zidul de plumb din spatele lui se desfăcu o fereastră
 și prin ea, cu un teribil de sexy glas
 se ivi o domnișoară de plexiglas.
 era fără îndoială cea mai frumoasă femeie din lume
 covîrșită de lenjuri, poleieli, crotali, căi ferate, păpădii, parfumuri

creme și spume

maimuțoiul fu mai rapid decît mine: sări și îi sărută mînușița

aproape de cot:

– madam, domnișoară, dumneavoastră și tu,
voulez-vous
VOULEZ-VOUS?
dar ea privi maimuțoiul atît de intens
încît parcă ar fi vrut să-i dezghioace scheletul
și în oranjada aerului freatic și dens
începu mișmașul, bairamul, harcea-parcea, horinca, gavota,
ghiulul, desperarea,
umflătura, surpătura, deșelarea, noada, spinarea,
banchetul, șerbetul,
stiletul,

Duetul

MAIMUȚOIUL:– amar dă inima mea
ce poci să mai spui dă ea
că nu-i chip să ție-n sine
nice vorbă, nici suspine,

becisnic sufletul meu
dă cîte ori n-am vrut eu
dă din pieptul meu să-l rump
și să-l dau la cui mi-e scump

ochișori și tu guriță
duceți-mă la ușiță
la ușiță de ietac
fiindcă altfel seama-mi fac.

FEMEIA: pa, pa, pa, vu, ke, ga, di,
ke, ga, di, vu, ke, zo, ni
voi să fiu amurează
voi să fiu și dezmiardată
de-un hultan de beizadé
cu ochi lungi de peruzé
de o mutafaracă
ghenecolatu sadea
pa, vu, ga, di, ke, zo, ni, pa.

MAIMUȚOIUL: dă-mi-te îndată, gingașe vergină,
cu pasul ușor
de gîndiri duioase mintea-mi este plină
peptul de amor.

FEMEIA: dac-aș fi o hurioară
cu cosița de eben
te-aș purta ca pe-o comoară,
caigi, pînă-n eden

o gheaură-n luntrea lină
care zboară prin bosfor...
caigi, fos-mu, te-nclină
peste sînu-mi rotunzior

MAIMUȚOIUL: cînd se face frunza verde
eu cînt doina prin livede
la ciocoi le sār în spete

iuiuiu, murguțul meu
du-mă unde-i gîndul meu
mai din vale la ciceu

să-mi vād dulcea puiculiță
cu paiete pe rochiță
cu o fragă pe guriță

FEMEIA: amice drag, dacă pe lume a fost vreodată
măreție
dacă parfum bogat de roze, cu o bucolică beție
înconjura păstori șāgalnici și nimfele le ispitea...

MAIMUȚOIUL: ...și stelele dacă vreodată de diamant luceau pe
boltă
și-n suflete era extază, și-n suflete era recoltă
arată-ți trupul de nenúfar, să te încînt cu lira mea

FEMEIA: iubitule, mi-e groază-n astă seară
și chiar la tine-n brațe mi-este frig
visez că fug și că nu pot să strig
în sala vastă cu figuri de ceară

stai lîngă mine, taci în astă seară
visez că ești de ceară și te strîng
și tu te moi și eu nu pot să plîng
în diorama cu figuri de ceară

MAIMUȚOIUL: lungește-te, cu cardinali, pe soare
la timpul ofilirii, presupus,
aprinse vāi în bucle să-ți presare
lumină arsă, stîngă, de apus

fii focul de pe lupă, stea exactă
lunule bālăcite în ocean
triunghi adevărit, buză compactă
gest recuzat, oprit nazarenean

FEMEIA: frate, cînd mă cuprinzi
cu brațul tău, cu blîndul, simt un zvon
din care veac suind în trupul meu
de parcă
nu om, ci zeu în brațe strîng
și-o rumeneală-mi urcă în obraji
și patima ce-o scutură zefîrul
în sînul nimfei, galeș așteptînd
s-apară-n crîng copita despîcată
o simt și eu
așa ți-e sîngele de cald, iubite

MAIMUȚOIUL: să mai minii vecia cu glasul meu firav,
 să-ți torn iar hoitu-n rime și-n picuri de lăute?
 heruvul ce-adăstase în tine e bolnav
 pe care îl zărisem prin carnea ta, și pute.
 o vrabie, cu mii de căpușe sub aripă.
 ci numai eu, punîndu-ți o mină căpătîi
 te-ncondeiai subțire, te aurii în pripă
 și-o candelă-ți pusesem, să-ți ardă la călcii.

– stai, ajunge, lasă-le-ncolo de poezii, că nu de vorbe proaste
 îmi arde mie...

– păi, nu mai era decît nichita...

– oh, doamne, ce am făcut din viața mea... sînt tristă, dragule, vino, dragule, iată, camera s-
 a întunecat, blana ta lucește

ciudat, am febră, simt cum mi se umflă la gît caratele...

– mda... *aș vrea să-ți mulțumesc*

dar în graiul omenesc

cuvintele sînt amestecate cu scenarii și cu bacili

și cu vreo tanti în blănuri, de-o zi...

– ah! mersi! danke! drăguță, dă-mi atunci o batistă, știi, în
 seara asta sînt tare tristă. da, puiule, din păcate existența
 există, viața trăiește, blana ta intimistă încă lucește. Dar
 eu nu sînt decît o biată femeie. ce poate să facă o biată femeie?

... priveam cum îi lucesc ochii în blana albastră
 cînd deodată în spatele lui se desfăcu o fereastră
 și femeia de lenjuri, poleieli, crotali, căi ferate, pădării, parfumuri,
 creme și spume

se rostogoli cu capul înainte în lume

se lăți ca un nor purpuriu peste bucureștiul înțesat de miliarde
 de limuzine

iar între mine și maimuțoi fumega un sentiment în ruine

– primăvărateco, șateni, pîrdito și fos mu,
 voulez-vous!

VOULEZ-VOUS?

4

mamă, te-am udat toată cu lacrimile mele
 mamă, ți-am năclăit corsajul rochiilor tale cu saliva mea
 mamă, ții minte cînd m-ai uitat în autoservire
 lăsînd conservele și borcanele și pungile tale să mă muște de inimă?
 ochiul tău mă albăstrea umplînd uriaș gura gangurilor
 pe cînd mă jucam în spatele blocului sau de gardul de prefabricate
 al centralei electrice

dinții tăi îmi spărgeau traheea cînd priveam de pe terasă în jos
 la circulația de pe ștefan cel mare

țin minte și acum steaua roșie din vîrfurile casei scînteii licărind
 între clădirea televiziunii și moara dîmbovița

ca o pată de sînge pe vîrfurile unghiei tale
 eu te-am iubit cu iubirea celui care nu are nici casă nici femeie
 nici bani

și care îți ajunge abia pînă la coapsă

mamă, tu m-ai ținut foarte strîns între cîngile tale

la fel de strîns ca pe mașina de cusut, televizorul și scaunele
de bucătărie
dar pielea mea vînată te-a ținut și ea foarte strîns
orașul în care ai aruncat odată un pumn de pieliți și mucilagii
sclipește acum ca un clopot de bule de aer
el m-a văzut înfășurat în cîrpe și-n glicerină, înșurubat pe socluri,
halucinat, iubitor și timid
și apoi înfofolit în nimic.
mamă, nu suge tot ce curge prin țevăraia corpului meu
bărbatul tău i-a scăpat printre degete ca un pește subțire și transparent
l-ai văzut pe rînd lăcătuș, contabil, ziarist și economist
și apoi, complet albit, lăsînd totul baltă
cărînd rupturi de păianjen prin birturi
ah, mamă, mamă, am să mă ghemuiesc cu genunchii la gură pe
fundul vreunei bălți, sub curcubeu de motorină
lipit de vreun fir de iarbă cu o boabă de bale
căci am ținut la tine cu inconstiență, cu obstinație și cu spasm
dar tu m-ai întrebat dacă vreau să intru-n maturitate?
ah, doamne, și acest troleibuz care mă duce zi de zi la serviciu
unde muncesc ca să-mi pot întinde șira spinării mele
în patul femeii pe care o urăsc.

5

Sînt iar îndrăgostit, e-un curcubeu
deasupra chioșcului de ziare, stației de taxi, farmaciei și
WC-ului public din piața galați
reprodus din memorie de școlari deghizați
muiat în șinele albastrii, aurii și vernil de tramvai
și în sarafanul femeii care erai
dac-au ajuns chiar și pizzeriile să se intereseze de tine!
dacă funcționezi mai bine decît un motor de gordini!
dacă treci în tramvaiul 16 printr-o lume înnebunitor de iubeață
cu poșeta de lac în mînuși de ață!
dacă părul tău fugărit pare un dric aurit, cu geamuri din aripă
de muscă!
dacă fusta ta miaună,
dacă genunchiul tău mușcă!
dacă a trecut toamna și iarna vieților noastre și am rămas doar
două centuri pelviene, albastre,
suspendate în nori!
dacă te tîrăști, dacă scaperi, dacă te descompui, dacă zbori!
doar dacă nu m-ai mai chinui,
galeșo, apetisanto!
tu nu ai de pierdut decît lănișorul de aur atîrnîndu-ți de cheotori
pe alea a circului asfaltată cu pietre scumpe...
tu nu ai decît două, doar două arămii, cilibii, laconice pulpe
terminate în coadă de vulpe...
tu ești un fel de parfumerie
luată de un fel de măcelar în chirie
de un tip care frînge inime de studenți, de o canalie dulce,
de un omor gîngăș...

iubit-o, sînt leșinat după sprayurile cu care te dai
 și mi se face sete de buzele tale...
 și aș vrea să mănînc puțin ruj de pe buza paharului tău...
 și să-ți deșurubez cîteva lacrimi de sub ochiul tău...
 doar ca să-ți arăt cît pot fi de rău
 cît sînt de negru în cerul gurii.

dac-ai ajuns să nu mai vii cu nici un preț în camera mea!
 dacă spui că războiul lumilor te plictisește!
 dacă nu-ți mai plac prăjiturile cu stafide făcute de mama!
 dacă nu-ți mai place mutra arcurilor ieșite din patul meu
 și zegasul, și pozele din liceu!
 dacă mă chinuiești ca pe hoții de cai!
 dacă odată vroiai!

... căci odată vroiai,
 galeșo,
 apetisanto!

6

Pentru artist, femeia nu-i femeie
 ci mai curînd ea seamănă-a bărbat
 căci harul lui abia atunci scînteie
 cînd de-un surîs se lasă fecundat.
 Abia atunci gîndirea sa adîncă
 rămîne grea, și plină e de rod
 cînd luntrea i se sparge ca de-o stîncă
 în țandări, de al rochiei izvod.
 Artistul e-a domniței lui mireasă
 și-n grele chinuri naște mintea sa;
 deși din carnea lui a fost să iasă,
 poemul e asemeni și cu ea.
 pătrunde, deci, din nou în al meu gînd,
 să-ți nasc copii, ce n-or muri curînd.

ANALIZĂ

Pretextul poemului lui Mircea Cărtărescu *O seară la Operă* îl constituie iubirea, înțeleasă ca raportare a poetului (bărbat) la feminitate, raporturile dintre aceasta și actul de creație artistică fiind explicate în ultima secțiune, a șasea, a poemului, scrisă sub forma unui sonet elizabetan.

Între acest final și *Argumentul* de la început se află concepția despre poezie a lui Mircea Cărtărescu, ca însumare de limbaje, poetice și nu numai; de la bun început avem un citat, din Nicolae Labiș (*Primele iubiri*), resemantizat prin plasarea sa în univers urban și prin coborîrea registrului stilistic (*deasupra lumii sufletului meu devine pe bombeul pantofului meu*).

Pînă la urmă, acest dialog neconținut cu cărțile duce la constituirea unui "album de familie" format din parodii / pastişe, o prefigurare a experimentului poetic din *Levantul*.

Prima secțiune, după citatul deja menționat, continuă cu procedeul dereglării tuturor simțurilor, conform poeticii lui Rimbaud ("dinții albaștri", "buzele șatene", de exemplu, sînt elemente ce țin de portretul iubitei); peisajul urban este și el distorsionat, făcut să pară straniu, nefamiliar, totuși fascinant. Iubita însăși nu este prezentată altfel: ea e un conglomerat de detalii strălucitoare și disparate ce stimulează inventivitatea verbală a poetului.

Următoarea secțiune ne prezintă universul copilăriei, exploatând filonul biografic, o direcție nu prea cultivată în poezia română înainte de generația '80; *îmi amintesc*, verbul care îi marchează începutul, deschide o lume a memoriei afective, alcătuită din persoane, obiecte, întâmplări, în contrast cu prezentul, la care se revine prin cuvântul *copii*, o potențialitate evocată de chiar acest univers rememorat.

Nucleul poemului, centrul său de greutate, îl reprezintă partea a treia, momentul duetului poetic dintre femeie și maimuțoi. Acesta din urmă, abordându-l pe poet, se dovedește a fi un alter-ego inferior al său, un fel de Mister Hyde poetic, parodiind temele și vocabularul generației '80, ca și 'lirismul' în general. Imitația, sau maimuțăreala, marchează un stadiu în evoluție, atât în plan individual, cât și în plan social; pastişarea mai degrabă malițioasă a canonului poeziei române, de la Văcărești și Conachi la marii interbelici, în ansamblul ei reprezintă o altă pastişă, de gradul doi s-ar putea spune, aceea a pastişei / parafrazei îngăduitoare pe care o face Eminescu în *Epigonii* canonului poetic de pînă la el. Secțiunea se încheie apoteotic, îmbinînd o pastişă la Nichita Stănescu, cel din *În dulcele stil clasic*, cu un alt limbaj, marcînd un alt univers, al cărui semn e muzica disco (*Voulez-vous*). Mai mult, demonstrația de virtuozitate poetică are funcții mai puțin estetice și mai mult erotice: "lasă-le-ncolo de poezii, că nu de vorbe proaste îmi arde mie..."

Cea de-a patra secțiune, cumva simetrică față de cea de-a doua, aduce în prim-plan o altă ipostază a feminității, mama – uriașă, opresivă, psihanalizabilă, în timp ce următoarea secțiune revine la tema erotică, a iubitei care-l părăsește, cu ecouri, în planul expresiei poetice, din Florin Iaru.

Sonetul care constituie ultima parte a poemului aduce o nouă lumină asupra întregului – poetul își pune în evidență partea feminină, pasivă, care reacționează, în loc să acționeze, și care face astfel legătura între cele două ipostaze ale feminității, iubita și mama, ambele implicate în procesul de creație, umană și poetică.

ÎNTREBĂRI

- I. Care sînt elementele aparținînd universului citadin care caracterizează poemul lui Mircea Cărtărescu?
- II. Ce semnificație are formula "Aoieiu, doaie pățoiu' meu!", sau personajul Mia Gulia (și frati-su)?
- III. Ce înseamnă formulele aparținînd limbajului oral, argotic ("merge țais", "merge brici", "dați-i cu sasu" etc.)?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Ascultați piesa *Bohemian Rhapsody* a grupului Queen. Comparați modul în care sînt parodiate, respectiv, stilul muzicii de operă, și principalele modalități poetice ale literaturii române premoderne și moderne.
- II. În *Argumentul* poemului *O seară la operă* ni se spune că "o maimuță dresată să bată la mașină și avînd la îndemînă infinitatea timpului va reuși, la capătul a multe trilioane de ani să reproducă un sonet de Shakespeare." Aduceți argumente pro și contra acestei idei, aducînd în discuție și posibilitatea de a folosi calculatorul ca instrument de producere a poeziei.
- III. Căutați în *Sonetele* lui Shakespeare (în original sau într-o traducere bună) elemente ale iubirii, sub forma rolurilor celor doi parteneri, a tipurilor de relații între ei, care s pot fi comparate cu secțiunea 6 a poemului *O seară la operă*, fie sub aspectul similitudinilor, fie sub cel al contrastelor. Argumentați alegerile făcute.

Alexandru MUȘINA

Budila-Express

1. Introducere

Cei care m-au iubit au murit înainte de vreme,
Cei care m-au înțeles
Au fost loviți pe la spate și înmormîntați în grabă, cei
Care mi-au tras la xerox programul genetic au înnebunit
Și-și plimbă în soarele amiezii
Privirea tumefiată, creierul mirosind a cloroform.

După o iarnă lungă a venit vara caldă,
Fructele noastre nu au avut timp să se trezească,
Fructele celorlalți se vînd la suprapreț. Dimineața
Ne primește totuși cu brațele deschise, totuși lumina
Mai bate în epiderma fanată, totuși vîntul
Ne mai aerisește orbitele duhnind de amintiri.

Am pierdut totul. Portarii hotelurilor
Ne-au uitat, femeile fragede și aristocrate
Ne-au uitat, hamalii din gări ne-au uitat și liftierii,
Vînzătoarele de flori și negustorii de nestemate,
Ne-au uitat străzile, ne-au uitat casele albe
Pe care urcă iedera ruginie a vechii "la bella estate".

Am pierdut totul.
În paradis, în clipa cea repede, în metalul închipuirii
Nimic din noi n-a rămas. Un avort
Rapid, aseptice, elegant.

Totuși dimineața mai întinde
Brațele ei transparente, de caracatiță, spre trupul
Învinețit de somn și de vise, totuși aerul
Mai face troc cu celulele spongioase, totuși moaca roșcată
A servitei mai rînjește, timpă, fericită.

2. Senzație

Din cînd în cînd trompeta îngerului
Scoate sunete de fanfară. Din cînd în cînd ne așezăm la masă
Ciocnim ouă roșii sau pahare de vin, conversăm.
Din cînd în cînd
Dansăm în semiîntuneric cu femei
Proaspăt spălate și mereu stîngenite, din cînd în cînd
Ieșim în spatele casei, la munte, din cînd în cînd
Stingem lumina și transpirăm.

Sau se sparge conducta, vecina țipă
După poștașul întîrziat cu pensia, bețivii urinează

Pe zidul caselor de vizavi, o salvare
Trece ușor pe deasupra inimii și duce departe
Cîte un corp solid familiar.

Din cînd în cînd se aude trompeta,
Mașini greoaie ca niște hipopotami stropesc
Pavajul încins, vînzătoarele din cofetării
Fac strip-tease și, goale, se bat cu frișcă, din cînd în cînd
Cîte-un director se umflă ca un balon, se înalță
Apoi se sparge, dispărînd din Univers, din cînd în cînd
Cîte-un afiș
Multicolor ne promite Noul Ierusalim
În schimbul a treizeci de bani sau al tăcerii.

Sau traversăm zidul putrezit al Grădinii și culegem
Globuri de aur cu care îmblînzim viitorul, sau deschidem
Nasturii aerului și posedăm furioși
Trupul cald încă al iluziei.

Din cînd în cînd ne amintim de Gondwana,
De pelasgii mîncători de scoici, de Cung-Fu,
Ne amintim de sarea-n bucate, de Rosamunda,
De vasele din Micene, de sandaia
Filozofului, din cînd în cînd pomenim
Nume fără sens, însă dulci
Inimii noastre: Herbert Read, Marcuse,
McLuhan, John Berryman, Platon, Eminescu, din cînd în cînd
Vindem pielea ursului din pădure și ne
Cumpărăm jucării.

3. Context

Și apoi mă întîlnesc cu păianjenul blond,
Cu arlechinul domesticit, cu domnișoara de silicon,
Cu ursulețul Yoghi, cu marele gagicar.
Toți mă întreabă despre poezii, toți mă întreabă
Cum e noua mea viață.

Nu sînt triști, dar nici veseli. Trăiesc
Într-un aer de celofan, așteaptă clipa
În mare liniște, gata împachetați.

Ei mă întreabă despre poezie, acea trebuință
Țîfnoasă și plină de rușine a adolescenței,
Despre poezie, precupeată grasă și care
Ne-a luat pe nimic inimile de puștani și le-a pus pe ață,
Despre poezie, cuvînt plicticos,
Pe care dicționarele-l mai pomenesc
Din conformism și vocație inertială.

Despre noua mea viață în ținuturile boreale,
Dincolo de sciții cei îmbrăcați în blănuri,
Și, bineînțeles, despre Budila-Express.

4. Defulare

Și noi am călătorit cu Budila-Express
În diminețile toamnei, în amiezile de vară,
Sub cerul iernei, primăvara am călătorit
Cu Budila-Express.

Și noi am coborât la Hermannsdorf, am văzut
Bidonville-urile din marginea terasamentului,
Nesfârșitele turme de capre rîioase, și noi
Am văzut Teliu-Valley, și noi am auzit
Graiurile amestecate ale triburilor de culegători de ciuperci,
Și noi am prăjit slănină la flacăra brichetelor, am croșetat
Răbdători, în așteptarea minunii, și noi
Am vizitat Întorsura-City, ba chiar ne-am întors
Cu preafrumoase suvenire.

Și noi am leșinat prin parcurile din Flowers-Town,
Și noi am văzut cadavrele strivite de locomotivă,
Și noi am traversat simplonuri în care
Poți face dragoste pe tăcute liniștit, și noi
Am dormit, și noi ne-am trezit mahmuri
În Budila-Express.

Și noi am curtat inaccesibile băstinașe
Cu basmale roz și mirosind a Transpirantz, și noi
Am vorbit la nesfârșit și am ascultat la nesfârșit, și noi
Am consolat văduve triste și neînțelese soții, și noi am mîncat
Pe colțul meselor roșii sandvișuri cu salam,
Cu pui pane, cu brînză. cu omletă, și noi
Am violat Legea jucînd
Cărți, bînd țuică și rom, și noi am călcat în picioare
Principiul indivizibil al demnității de sine.

Și noi am călătorit cu Budila-Express,
Și noi am văzut fețele stoarse, ca niște cîrpe ajunse
La gradul zero al folosirii, ale junelor navetiste,
Și noi am simțit fluidul neîncrederii oarbe
Coborînd ca acidul sulfuric în oase, și noi am văzut
Banchetele jumulte de vinilinul
Din care aborigenii își fac portmonee, și noi
Am descoperit cultul secret
Al stomacului, sexului și capului aplecat, și noi
Am pătruns în catacombele realității,
În subsolul paginii de ziar și mai jos de subsol,
Acolo unde nu mai există decît
Carnea și timpul, senzorul obosit.

Și noi am cules laurii de staniol
Ai după-amiezelor petrecute-n ședințe, și noi
Am luptat în întuneric cu diverși
Dumnezei județeni, și noi am stat

Pe malul fluviului și am plîns, și noi am căzut
Sub mesele negeluite ale cazinoului Paupasse-Oul, am răcnit,
am expectorat

Sofistica rîncedă a acceptării, și noi
Am auzit șuierul glonțului pe lîngă urechi
În Budila-Express.

Și noi am văzut bătrînii reumatici
Din Flot-Royal, nasurile în formă de șa
Ale locuitorilor din Las Crasnas, și noi
Ne-am rătăcit în fauburgul Barcany,
Și noi am flanat pe aleile prăfoase
Din Cité de Sarmache, și noi am cumpărat
Parfumuri și ochelari Made in France
De la parterul blocului turn cu patru etaje.

Și noi am visat în cîmpul cu iarbă, pînă ce
Vacile ne-au înghițit, mestecat, defecat, și noi
Am ascultat cimpoiul și glasul castrat
Al lui Titir răsunînd pe scenele locale, și noi
Ne-am întors vii și teferi seară de seară
În Budila-Express.

Budila-Express! Budila-Express! Budila-Express!
Și noi am știut și noi am iubit,
Și noi am avut și-am putut, am scris și-am citit!
Budila-Express, garnitură cu bou-vagoane,
Garnitură dublată, uneori, garnitură bondoacă,
Iute și verde-murdară printre grămezile de cartofi
Putrezind pe cîmpuri, pe lîngă peroanele
Pline de cioburi și de capace de bere,
Budila-Express, ruginind nevăzut
Precum tinerețea, la încheieturi.

5. Filtru

a) Era o cameră oarecare. Fără pereți.
Cordoane moi o legau
De universul placentar. Creierele, ele însele, păreau a nu exista
Decît provizoriu, mereu în așteptarea
Confirmării de dincolo: pastile minuscule de oxigen.

Dar aici se hotăra totul. În această
Metastază incipientă.

Era liniște. Puteam auzi
Feromonii teilor atacînd epiderma
Adolescentelor. Semnificantul
Mai înghițind o gură de semnificat.

Apoi el a ridicat mîna. Mîna sa
Avea cinci degete. Fiecare deget
Un trecut și un viitor.

b) Atunci au năvălit, izbucnit, explodat:
 foflatorii și scatoscotocitorii pontatorii și antemergătorii
 lingecuriștii și drogheriștii femeile de cauciuc și cele evidențiate
 eșanjiștii și stahanoviștii alchimiștii și verslibriștii
 lucrătorii cu gura și cu despicătura cu mapa și sapa
 secretarele și debarasatoarele recții și erecții
 matroanele și perfecții balena albă și pajii
 coafezele și dormezele brodeuzele și vibromaseuzele
 liniștitorii și concasorii puțopalmiștii
 verbali și funcționarii municipali contribuabilii
 și subcontabilii vacile domnului și seminariștii ac
 tivisti și pasiviștii comutatoarele și prezentatoarele
 mamele patriei și tații burduhănoși cititorii
 de manuale și meșterii de zăbale animatorii
 și picolii soioși scopiții și neofiții scrobiții
 și neofaliții soldații de plumb și polițaii de carbid
 cu amintirea copilăriei conservată în heliu lichid

c) Ei mi-au spus, sugerat, ordonat:
 TREBUIE E NECESAR SE CERE
 TREBUIE E NECESAR SE CERE
 TREBUIE E NECESAR SE CERE
 TREBUIE (dar eu... jap!) mi-au spus
 E NECE (dar real... buf!) SAR
 Ei
 TREBUIE! mi-au ordonat.

d) "O.K." am zis.
 Și am îmbătrânit.

6. Ilustrație

"UN VOYAGE AGRÉABLE AVEC BUDILA-EXPRESS"
 "ABENTEUER UND EXOTISMUS MIT BUDILA-EXPRESS"
 "HAPPY DAYS WITH BUDILA-EXPRESS"
 "LA VITA E BELLA CON BUDILA-EXPRESS"

Afișe imense. Color. Peisage.
 În prim-plan, o frumusețe locală
 Cu basma roz, autentică, și dinții
 Întregi și proaspăt spălați. În fundal o fanfară de îngeri
 În costume naționale.

(photo, Bild, foto: ALEXANDRU MUȘINA)

ANALIZĂ

Imaginea care coagulează de la început sensurile poemului lui Alexandru Mușina *Budila-Express* este cea a singurătății poetului, a uneia care este, de fapt, izolarea, marginalizarea sa, inexistența din punct vedere social. Deși individuală, această izolare e percepută și la ceilalți ("aer de celofan", "gata împachetați") și permite accidente, care, dacă sînt fericite, sînt fie iluzorii, fie de scurtă durată, totul pe fundalul unui peisaj urban grotesc.

Ca efect al acesteia, degradarea, în egală măsură fizică ("creierul mirosind a cloroform", "epiderma fanată", "orbitale duhnind de amintiri") și spirituală – referințele culturale constituie

singura reminiscență a stării dinainte. Această degradare se extinde pînă cuprinde întreaga lume, redusă la fiziologic, la animalic ("cultul stomacului, sexului și capului aplăcat") și care, după ce acceptă "sofistica rîncedă a acceptării", este supusă distrugerii prin supraîntrebuire.

Există undeva un anonim (dar organic) centru de comandă, funcționînd aberant ("metastază incipientă"), însă nu mai puțin eficient – toată cavalcada grotescă și agestivă din finalul părții a cincea reușește să-și ducă la capăt misiunea: "«O.K.» am zis. / și am îmbătrînit".

Dintr-un anumit punct de vedere, *Budila-Express* e de necomentat: avem în acest poem relatarea unei experiențe insuportabile, trăite de aproape fiecare dintre noi, aceea a falsificării sistematice a realității și a pervertirii sufletului pentru a-l face să accepte acest lucru, jurnalul unui experiment în care cobaii sîntem noi înșine.

Soluția pe care o găsește Mușina este una ingenioasă, cuprinsă în centrul poemului, partea a patra, *Defulare*, pusă în legătură cu secțiunea finală. Și anume, este vorba de tema călătoriei, asociată în poezia modernă cu evaziunea; cuvîntul *Express* din numele trenului, ca în faimosul *Orient-Express*, sugerează aventura, eventual exotismul. Nimic din toate acestea, și numele de Budila, o insignifiantă haltă pe traseul unei curse de navetiști ne-o spune destul de clar. Călătoria devine o parcurgere a infernului, o probă inițiativă, de la imaginea oficială, a minciunii interesate sau acceptate (afișul multicolor care "promite Noul Ierusalim / În schimbul a treizeci de bani sau al tăcerii") la imaginea propusă ca alternativă, demascarea kitsch-ului patriotard național-comunist, tip "Cîntarea României" sau "Cenaclul Flacăra", pe care autorul o și semnează, ca act de angajare civică.

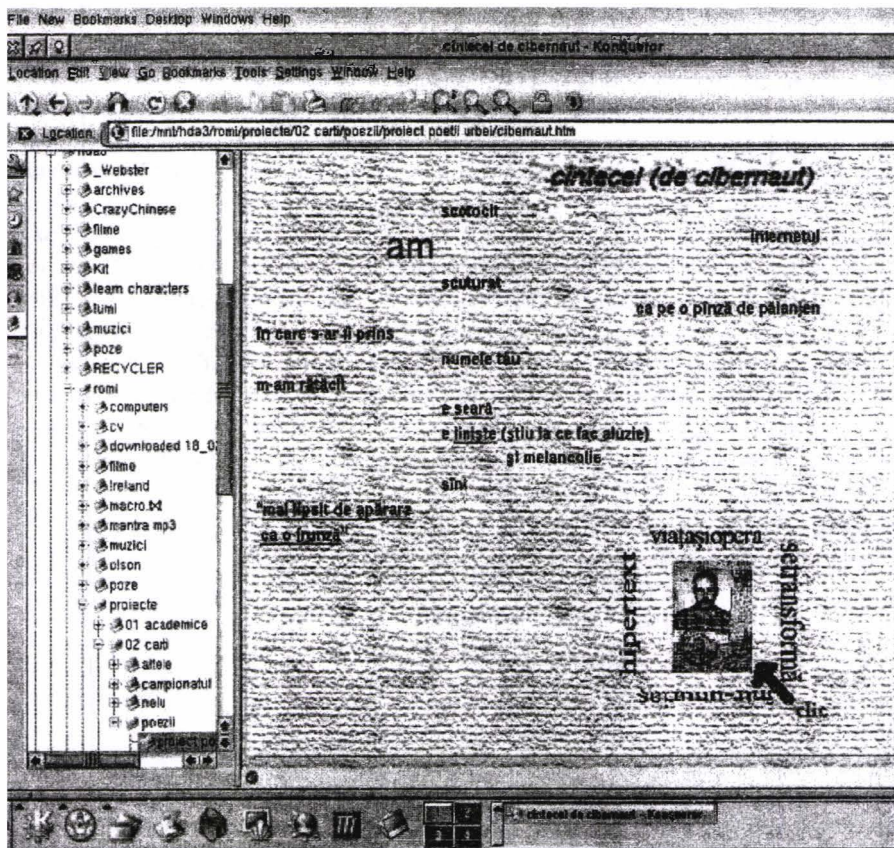
ÎNTREBĂRI

- I. Dacă cuvîntul *poezie* reprezintă pentru poet un "cuvînt plicticos, / Pe care dicționarele-l mai pomenesc / Din conformism și vocație inertială", atunci ce sens mai are chiar acest poem?
- II. Care este semnificația expresiilor "Noul Ierusalim", "treizeci de bani" și "catacombele realității" și, în general, ce semnificație are vocabularul cu conotații religioase în poemul *Budila-Express*?
- III. Ce înseamnă "subsolul paginii de ziar și mai jos de subsol"?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Procurați-vă o reclamă turistică (prospect, ilustrată, pagină de ziar / revistă etc.). Alcătuiți o listă a elementelor reprezentative pentru locul căruia i se face reclamă și comparați-o cu ultima secțiune a poemului *Budila-Express*, punînd în evidență dimensiunea ironică din poem.
- II. Audiați piesa Adei Milea, *Drum bun*. Scrieți un eseu relației dintre patriotism și spiritul critic, pornind de la acest cîntec și de la ultima secțiune a poemului *Budila-Express*.
- III. Într-un comentariu publicat în revista «Săptămîna», în 1982, imediat după apariția volumului colectiv *Cinci*, unde a fost publicat prima dată poemul, Corneliu Vadim Tudor îl acuza pe poet că schimbă numele locurilor, pentru a avea impresia că e în străinătate. Comentați această afirmație, luînd în considerare imaginea oficială a României comuniste ca un paradis terestru.
- IV. Imaginați-vă (sau amintiți-vă) o călătorie cu trenul personal clasa a doua, iarna, într-un loc uitat de Dumnezeu. Imaginați-vă (sau amintiți-vă) o călătorie în condiții de confort deosebit (Intercity, mașină ultimul tip, vapor de croazieră etc.). Povestiți acea călătorie, introducînd o distanță ironică atît față de locurile vizitate, cît și față de propria persoană.

cîntecul (de cibernaut)



ANALIZĂ

Cîntecel (de cibernaut) este un poem experimental în măsura în care Romulus Bucur este tentat să pună în relație mijloacele ciberspațiului și sensibilitatea poetică. Ceea ce încearcă poemul este o adecvare a expresiei poetice la noile forme ale tehnologiei. Alternativa exprimată la începutul poemului "am scotocit/scuturat internetul" e expresia unei atitudini familiare, firești față de internet, o "umanizare" a acestuia. În plus, familiaritatea gestului e urmată de o comparație cu o "pânză de păianjen" care se suprapune ideii de rețea, o rețea în care singurătatea eului caută „numele tău”, numele iubitei pierdută undeva, în lume. Sentimentul etern omenesc și implicit, poetic, singurătatea generată de absența iubitei, e proiectat pe ecranul monitorului. Computerul devine mijloc de explorare, spijin al căutărilor "melancolice" ale poetului. Atitudinea lui Bucur este polemică față de ideea comună că tehnologia de vîrf "dezumanizează", că tehnologia de vîrf e rece, nepoetică. Între sentiment și proiectarea lui pe ecranul computerului există o armonie postmodernă. Căutarea pe internet a numelui iubitei, ca semn al existenței și al comunicării cu eul însingurat, determină "rătăcirea" eului. Dacă eul romantic "rătăcea" în codru, eul postmodern rătăcește în ciberspațiu. Sentimentul trăit este același. Dincolo de armonizarea singurătății cu căutarea pe internet, poemul lui Romulus Bucur este și un foarte subtil joc cu spațiile. Versurile subliniate e seară/ e liniște (știu la ce fac aluzie) / și melancolie trimit simultan către spațiul înserării naturale, către seara care-l prinde pe eu călătorind în spațiul internetului și către spațiul poeziei, "aluzia" recunoscută făcîndu-se la titlul unui volum aparținînd lui Virgil Mazilescu, *Va fi liniște, va fi seară*. Ultimele două versuri, citate dintr-un poem de , accentuează ideea de singurătate, dominantă în poem. Cîntecel (de cibernaut) are și un epilog, un vers care înconjură imaginea poetului însuși: "viața și opera se transformă într-un uriaș hipertext", sugerînd semnul egalității între viață și operă, sugerînd că viața se răsfrînge în operă la fel cum, în sens invers, opera se răsfrînge în viață, ambele fiind fețele imensului hipertext care e lumea. "Clic"-ul final marchează finalul dar și desăvîrșirea paginii ce poate lua, oricînd, forma mesajului.

ÎNTREBĂRI

- I. Ce înseamnă "a scotoci/a scutura" internetul ?
- II. Ce presupune a fi prins în "pânza de păianjen" a internetului ?
- III. Ce semnificații are "a rătăci" în poem ?
- IV. Din ce se naște sentimentul melancoliei?
- V. Ce semnificație are "clicul" final?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Separîndu-vă pe grupe, alegeți elementele care definesc aria tehnologicului respectiv aria vieții cotidiene din poem.
- II. Separîndu-vă pe patru grupe enumerați zece dintre cei mai obișnuiți termeni din limbajul tehnologiei computerului și notați termenii comuni și diferiți descoperiți de cele patru grupe.
- III. Pomînd de la poemul lui Romulus Bucur, dezbateți tema "Sentiment și internet".
- IV. Pomînd de la poemul lui Romulus Bucur, imaginați un poem asemănător pe computer.
- V. Creați două e-mailuri de dragoste dinspre iubit spre iubită și invers.

A.B.

Sunt și eu un june

Tu ai putea îndupleca o nouă eră glaciară-
cu șarmul tău.
Ai putea face ocolul pământului în optzeci de zile...

Eu aici sunt un june - un posibil
coriolan drăgănescu încălecat pe-o statuie de vorbe mici,
lunecoase.

Și trecut prin rubrici mondene. Prin cearșafuri cu monogramă.
Prin ghetе cu cpaace, / ori prin raza cavalerilor Apocalipsei.
Prin ciur și dirmon,-
Misionar al frumuseții și al fumurilor deșertăciunii...

Ca o gură cu mansarde flămînde.
Ca un lup care revine la oile sale. La scușița inimii care bate
văi și lunci
lovindu-le cu sălbăticie peste gură/ peste
botul lor de verdeață obraznică.

Și fiecare cuvînt de-al meu e un lac încărcat
cu yacht-uri de plăcere-
și de gînduri ascunse/ înflorind în jurul gleznelor tale
ca niște brățări de neliniște.

Sunt și eu un june,-
O parte din viață o trăiesc în numele tău.
Dar tu dansezi/ tu bei limonadă- în urma ta,
Turnul din Pisa se îndreaptă pe calea cea bună.
Tu îi înflăcărezi și pe zei. Și tot tu le dai
Cîte un pumn după ceafă.
În rinichi/în ficat... În rațiunea lor de a exista.
În răsufierea ta de alcool se îmbată toți camionagiii
Sfîntului Duh!

Eu aici sunt un june. O balenă albă într-un estuar de liniște.
Un superstar-
Un cruciat al ideii sfinte de Coca-Cola. Și de Blue-Jeans.
Un misionar al spațiilor verzi, democratice.
Un individ/ adică nimic. O zecimală în cifra ta de afaceri.
Unul căruia i se recomandă întoarcerea la natură.
Și motociclismul/ autostopul-
Și budismul Zen. Adică nimic...

Sunt și eu un june.
Hei, fraților, - uitați-vă și la mine!...

ANALIZA

Explorare a lumii și a lumii subiectului, totodată, *Sunt și eu un june* e un poem publicat de Traian T. Coșovei în antologia *Aer cu diamante*. Poemul se deschide cu evocarea unui „tu” pe care-l putem identifica, urmînd cursul întregului poem, cu femeia iubită. De aici pornind, căutările „eului” vor avea ca obiect nu numai definirea locului său în lume, ci și tentativa firesc-juvenilă de a impresiona femeia iubită. Atitudinea non-conformistă a eului poate fi citită la două nivele: pe de o parte ca însăși expresie a spiritului tînr, pe de altă parte ca asumare a unui model „democratic” opus celui totalitar prin care trecea societatea românească. Ar fi, evident, prea mult să vedem poemul lui Coșovei ca pe o operă a disidenței. El este însă expresia unui spirit care explorează limitele unei lumi și care afirmă libertatea unei vîrste dincolo de orice opreliște. Această libertate respiră din definițiile foarte diferite prin care eul se identifică. El este un ridicol personaj caragialian, „un coriolan drăgănescu încălecat pe o statuie de vorbe mici/ lucioase” dar, în același timp, și un „misionar al frumuseții și al fumurilor deșertăciunii”. Finalul poemului va concentra aceste autodefiniri metaforice ale eului, mizînd pe pretențiile maxime pe care orice tînr le are de la sine și de la cei din jur. Să observăm că modele cu care se identifică eul sînt în mod evident și esențial occidentale. Eul este, astfel „un cruciat al ideii sfinte de Coca-cola. Și de Blue - Jeans”, dar și „un misionar al spațiilor verzi, democratice”, revendicîndu-se de la spiritul generației Beat și de la mișcarea Flower Power. Modelele unei întregi generații se pot observa în poezia lui Coșovei care asumă, la nivel individual, profilul unui „june” de la sfîrșitul anilor 70, începutul anilor 80. Poemul poate fi astfel integrat ideii de poetică a explorării, o poetică pentru care experiența subiectului apare amplificată la nivele de generalitate. Non-conformismul se poate observa și din deturnările ironice pe care le capătă imaginea etern-inocentă a iubitei, personaj de basm care și-a decapitat inocența : „În răsufierea ta de alcool se îmbată toți camionagiii / Sfîntului Duh!” Atitudinea de frondă a poemului se atenuază prin invocația finală: „hei, fraților, uitați-vă și la mine!” în care bravada perpetuă este substituită de sinceritatea dorinței de a fi luat în seamă de ceilalți.

ÎNTREBĂRI

- I. Care sînt trăsăturile lui “tu” din poem?
- II. Care sînt identitățile pe care și le asumă eul poetic ?
- III. Care sînt imaginile de basm ironizate de poet?
- IV. Care sînt elementele ideologiei Flower Power detectabile în poem?
- V. Ce semnificație are ultimul vers al poemului?

TEME ȘI EXERCITII

- I. Separîndu-vă pe grupe, identificați elementele definatorii pentru „eu”, respectiv pentru “tu”.
- II. Separîndu-vă pe grupe, alegeți elementele care țin de vocabularul comun respectiv neologismele din poem.
- III. Pornind de la modul cum se definește eul în poem, creați definiții pentru voi înșivă.
- IV. Vă considerați nonconformiști? În ce constă nonconformismul vostru? Se poate vorbi de un nonconformism al generației voastre? Dezbateți tema.
- V. Contextualizînd poemul în epoca în care fost scris, ultima perioadă a regimului comunist în România, argumentați ideea lui Mircea Cărtărescu din *Postmodernismul românesc*, conform căreia “textele optzeciste”, și implicit cel al lui Coșovei exprimă “libertatea interioară” a poetului.

A.B.

A doua seară eram cu amicii

beam câte-o bere, cerusem micii
un cerc de stele împrejur
deasupra cerc de stele
Sat warn asi- mi s-a spus
într-o învălmăşească de vorbe, pahare
formula era sîsiită, se pare
şi nu m-am văzut şi nu m-am supus
şi n-am crezut că sînt eu
în nici o oglindă, în nici un tablou
zugrăvind germinarea homuncului nou

Am lăsat două lemne la picioare de mese
puse cruciş şi pîrînd ne-nţelese

N-am putut să mai urc - un om sînt.
Să arunc lestul de tălpi la pămînt.
Nu cred urcării spuse de-Acela
Unde-i balonul, unde-i nacela?

Mi-au dat confetti şi farfuni
E pur şi muove să spun, iepuri vii
Să scot din colţul gurii cu mîinile
Ținută-n zîmbet, să-nmulțesc pîinile

Ai, ai, nella strada, cabotin, saltimbanc
Farseurul lui pește şi-al vinului franc

mi-e frică, mi-e frică
şi scot din năframă, năframa mai mică

Dacă se află-unul va spune
Amprentele mele sînt încă pe rune
Rotulele mele-s lăsate să țină
Pe altul ce cade-n genunchi în grădină

Şi-nvîrt lampionul, localul, tot, hîd
Şi masa, tavanul şi sudui şi rîd
Mănînc tencuiala şi nota de plată
Ce ştiu că o dată, veni-va, odată

Înfricoşată, la miezul nopţii cu mierle
Cînd, fără de veste, din ritu-i de perle
cel de jos, cel de sus
bunul sau răul
viul sau mortul
viermele, mărul
va grohăi Adevărul

ANALIZA

A doua seară eram cu amicii este o parte dintr-un poem secvențial intitulat *El*, poem pe care Ion Stratan l-a publicat în antologia *Aer cu diamante*. Sensul explorator al poemului este multiplu. E vorba, mai întâi, de o experiență individuală a unui eu care se irosește. Avem, mai apoi, o explorare în interiorul viciului, văzut ca autentic vehicul al irosirii. Și, nu în ultimul rând, avem de a face cu un poem care revitalizează energiile latente ale literaturii române, aducându-le în prag de mileniu III. Începutul poemului amalgamează atmosfera caragialiană și trimiterile către versuri și titluri de poezie eminesciană. Totul pe fundalul atmosferei de cîrciumă în care vorbele și băutura se învâlmășesc. Învins de băutură, eul se retrage spre casă și trăiește dificultatea întoarcerii. Polyvalența discursului poetic rezidă din abilitatea cu care elemente de maximă gravitate se grefează pe datele derizoriului biografic. Experiența individuală a eului amestecat de băutură e asociată urcării christice. Pe de altă parte, aluziile au în vedere și clișeele lumii comuniste pe care eul le batjocorește. Unul dintre ele, “crearea omului nou”, care în poem devine “germinarea homuncului nou”, e legată de imaginea eului în oglindă, greu de recunoscut după excesul bahic săvîrșit. Jocul poetic, dirijat cu măiestrie de poet, are o puternică valență morală: eul realizează propria lui irosire pe care însă o (mai) privește cu indulgență și umorul proprii tinereții. În acest sens, “nota de plată” evocată în poem: “Mînc tencuiala și nota de plată/ Ce știu că o dată, veni-va, odată”, poate fi privită într-un triplu sens. Ea este, mai întâi, forma prin care se achită consumația de la restaurant. Apoi, “nota de plată” care vine “odată” are și o valoare conotativă clișeizată. Achiziți o “notă de plată” pentru lucrurile, nesăbuitele pe care le-ai făcut de-a lungul vremii. Există însă și reversul clișeului, aria în care el își relevă gravitatea: ideea că un om care-și irosește existența va ajunge, finalmente, să plătească pentru inconștiența lui. Eul lui Stratan este aici, asemeni proiecțiilor altor poeți optzeciști, un bufon tragic, un individ care se expune cu bună știință, conștient fiind de “vesela” lui degradare. El se și autodefineste drept “cabotin”, “saltimbanc”, un individ care-și asumă un rol pe care însă are și capacitatea de a-l privi din afară.

ÎNTREBĂRI

- I. Care este atmosfera prezentată la începutul poemului?
- II. Ce înseamnă “a urca” pentru eul poetic?
- III. Cum se definește eul poetic? De ce se privește astfel?
- IV. Cum privește eul experiența bahică tocmai încheiată?
- V. Care este semnificația ultimei strofe?

TEME ȘI EXERCITII

- I. Selectați aluziile culturale din text. Dezbateți versurile “un cerc de stele împrejur/ deasupra cerc de stele”.
- II. Separîndu-vă pe grupe, alegeți din poem elementele care reflectă lumea reală, respectiv lumea visului.
- III. Alegeți imaginile care prezintă experiența eului poetic.
- IV. Dezbateți conținutul etic al poemului.
- V. Creați un text în care povestiți o petrecere “cu amicii”.

A.B.

Caius DOBRESCU

Pisîma

Pisimá
 tuns perie dn
 greşcală
 tro parte ma
 ciupidaşa d rău în
 ct p urmă átre
 buit sămi
 lărgexă fruntean
 tro parte cu
 lama.

 d parccar fi reglat ecranu.

 La urma urmei acum
 aarfî momentu s m
 rad în părţi. K iroquezii. Să
 vopsex tot în verde.
 Şi cnd mă văd tipii d la
 VW să leşine şi săl
 iubeaxă şi mai tare p Pleşu
 finccă dă burse
 la *tofi* oamenii.

ANALIZĂ

În poezia lui Caius Dobrescu, atât în general, cât şi în poemul de faţă, avem de-a face cu o imagine a universului cotidian, ales ostentativ, polemic, în opoziţie cu cel ‘înalt’, ‘poetic’ al poeziei tradiţionale.

Ca poetică, poemul poate fi pus în relaţie cu poezia americană modernă, în primul rînd cu cea a lui William Carlos Williams, rezumabilă la formula *no ideas but in things* [nu există idei în afara lucrurilor], apoi cu cea a lui e. e. cummings, cunoscut prin experimentele sale asupra limbajului – intervenţii arbitrare în segmentarea şi scrierea cuvintelor, transcrierea fonetică a limbii vorbite, motivate în primul rînd prin atitudinea sa ireverenţioasă faţă de respectabilitatea burgeză.

Practic, avem de-a face cu povestirea unei întâmplări, urmată de comentarii. Întîmplarea e cît se poate de banală, iar comentariile nu fac altceva decît s-o singularizeze, s-o scoată în evidenţă.

Întîmplarea povestită se rezumă la aceea că un personaj, *Pisi*, de presupus feminin, l-a tuns pe poet (a se înţelege prin aceasta personajul liric, şi nu Caius Dobrescu cel real) şi, din lipsă de experienţă, a greşit, corectîndu-şi apoi greşeala.

Şi aici intervin comentariile. Mai întii, comparaţia *d parccar fi reglat ecranu*, care are o dublă trimitere, tehnologică, transformînd foarfeca sau maşina de tuns, un dispozitiv manual, respectiv electric, într-unul electronic, şi simbolică – ecranul e o figură de tipul recipient

pentru conținut, devenit un simbol al imaginii vizuale. Al unei imagini vizuale care se substituie realității pe care o desemnează.

Iar poetul, conștient de acest lucru, avansează un al doilea comentariu, în sensul modificării imaginii, al creării unui look *cool*, care să-i marcheze apartenența la un grup social. Care comentariu este mai departe comentat, la modul ironic, în sensul corectitudinii politice: imaginea, aparența de tip *punk* vine în contradicție cu esența (de tînăr intelectual care obține burse internaționale), iar cuvîntul *toți*, evidențiat în text de către autor, ar trebui să însemne ‘oricine, indiferent cum ar arăta’, ‘tocilar’ sau ‘băiat de băiat’. În acest sens, devierile de la ortografie pe care le găsim în poem (și în tot volumul din care provine, *Deadevă*), departe de a-l face ininteligibil (el poate fi foarte ușor ‘tradus’) într-o grafie ‘normală’, au rolul de semne de apartenență, ca piercingurile, tatuajele, cerceii, adică părți componente ale imaginii poetului.

ÎNTREBĂRI

- I. Are vreo importanță subiectul unei poezii? Argumentați pe bază de exemple.
- II. La ce se referă expresia “K iroquezii”?
- III. Cine este Pleșu și care este justificarea prezenței lui în acest poem?

TEME

- I. Citiți poemul de mai jos. Refaceți ortografia, aducînd-o la normal și aduceți argumente pro și contra ideii că poemul s-a modificat cu ceva. Efectuați aceeași operație asupra poemului lui Caius Dobrescu.

e. e. cummings

(im) pi-si-că (mo)
 b, i; l: ă
 CadesA
 re!pl
 Utește sedātuM
 ba; sela
 sādusānvîrtejC(OM)
 (Plet)
 pleacă de-acolo: exact
 de; par că
 nim
 ic nu s-ar fi înt
 împla
 T.

(în românește de C. Abăluță și Șt. Stoenescu)

- II. Citiți poemul de mai jos. Recitiți poemul lui Caius Dobrescu. Scrieți o pagină despre o ființă dragă, creînd o ambiguitate între persoana umană și pisică.

William Carlos Williams

Poem

Cum pisica
cocoțată acolo
sus pe dulapul

cu borcane
întii cu laba
dreaptă din față

cu grijă
pe urmă cu cea din spate
s-a lăsat în jos

chiar în
glastra de flori
goală

(în românește de Mircea Ivănescu)

- III. Descrieți / imaginați un tip / o tipă *cool*, prezentînd atît aparența exterioară, cît și universul ei interior. Povestiți o întîmplare legată de acea persoană.
- IV. Imaginați-vă ce inscripție ar scrie personajul acestei poezii pe un perete, dacă ar avea un spray cu vopsea.

R.B.

Liviu Ioan STOICIU

Muzeu transformat în biserică

Muzeu transformat în biserică

Dumnezeu trece prin fața ferestrei, cu sirenă- vezi
câte zbârcituri are pe față? Nu văd.

Scârțâie dușumeaua: sprijiniți pe coate, muți
și azi, vă clătinați
lingurița în ceașcă, nemulțumiți. Cioara, de pe
ușa de la intrare, cârâie, strigă, își
bate aripile, numai noi doi o
înțelegem: „norocul vă surâde iar”, spune ea. Voi, din popor,
aplaudați. Nu
te mai holba atât: ce
ai, mă doare capul, să nu fii
deocheată... Nu de cap mă plâng eu , ci de ce ești
tu în câmpul de rapiță , în fotografie, lângă
tipa aia cu sânii goi: Îi
tremură glasul, iar
începi? Coborând împreună de pe colină... Abia

ieșiți din fățarnicie și intrați într-un
muzeu de științe naturale,
liberi, muzeu transformat în biserică- fiți
binecuvântați cu toții, „neantul
se află în mine”

ANALIZĂ

Liviu Ioan Stoiciu explorează o lume fără mister în care nici divinitatea, nici individul nu mai reprezintă un sistem de referință. Din acest univers, instanța absolută nu lipsește, Dumnezeu își trâmbează prezența („Dumnezeu trece prin fața ferestrei cu sirenă”), dar este atins de bătrânețe („vezi/ câte zbârcituri are pe față”), intră sub bolta temporalității agresive.

Absența subiectivității, ideea dezintegrării, imaginea corpului găunos, a precarității, a conștiinței golite sunt sugerate ironic într-un limbaj biblic, sentențios, oracular, apocaliptic: „fiți/ binecuvântați cu toții, «neantul/ se află în mine»”.

Poetul este decepționat. El descrie viața mecanizată, letargia, gesturile derizorii ce trădează respectarea unui tipic al normalității / banalității în care se strecoară un presentiment

funest: „Scârfaie dușumeaua: sprijiniți pe coate,/ muți și azi, vă clătinați/ lingurița în ceașcă, nemulțumiți. Cioara, de pe/ ușa de la intrare, cârâie, strigă...”. Detaliile se adună într-o secvență narativă difuză. Se face astfel legătura cu un pasaj dialogat – indiciu al oralității ce definește stilul poetului: „Nu/ te mai holba atât: ce/ ai, mă doare capul, să nu fii/ deocheată... Nu de cap mă plâng eu, ci de ce ești...”. Notația fragmentară, incongruențele sintactice, aspectul sincopat al discursului liric se explică și prin variația regimului pronominal. Alternarea persoanei I singular și plural („nu de cap mă plâng eu”; „numai noi doi o înțelegem”) cu persoana a II-a („nu te mai holba”, „voi din popor”) și a III-a („fi tremură glasul”) evidențiază tendința multiplicării euului.

Schimbarea măștilor („ieșiți din fățarnicie”) antrenează degradarea ființei, sugerează absența conștiinței existențiale. (De)căderea, resemnarea, alunecarea-n moarte („Coborând împreună de pe colină...”) anunță mumificarea oamenilor, transformarea lor în simple exponate într-un „muzeu de științe naturale” destinat, paradoxal, pelerinajului religios, rugăciunii („muzeu transformat în biserică”).

Prin această ultimă secvență poetică, sentimentul de melancolie din text se surdineză, ideea dominantă fiind aceea a libertății: „liberi, muzeu transformat în biserică”. Finalul rămâne însă ambiguu, lipsa oricărui temei metafizic este exprimată cu tărie. Omniprezența neantului conferă poemului aspectul unei „utopii negre” (cf. Ion Bogdan Lefter) cu accente expresioniste.

ÎNTREBĂRI

- I. Care este semnificația sintagmei „muzeu transformat în biserică”?
- II. Care sunt efectele folosirii enjambamentului?
- III. Cum justificați variația regimului pronominal pe tot parcursul textului?

EXERCITII ȘI TEME

- I. Într-un tablou de Ion Brănețeanu, *Populară*, pictorul înfățișează imaginea unei lumi desacralizate. Pierderea contactului cu absolutul este sugerată și cu ajutorul unor reprezentări animaliere, printre care se află și cioara. Având în vedere legătura dintre limbajele artistice, comentați prezența acestui simbol în textul lui L. I. Stoiciu, evidențiind totodată caracterul plastic al viziunii poetice.
- II. Explicați faptul că autorul optează pentru versuri inegale și asimetrice și pentru o succesiune neregulată a tipului de strofe.

Discutați variantele de mai jos și propuneți eventual alte ipoteze:

- poetul dă astfel poeziei o formă neconvențională;
- se respectă în acest mod unitatea ideatică a fiecărei secvențe;
- poetul nu are abilități de bun versificator;
- poetul dirijează lectura și înțelegerea poemului;
- poetul explorează limitele versificației.

- III. În volumul *Cumpănă și semn*, Marian Papahagi sugera că poezia lui L. I. Stoiciu este aceea a unui outsider care s-a trezit afiliat direcției optzeciste și de ale cărei tehnici și motive s-a îndepărtat apoi în mod deliberat. Ținând seama de poetica de

grup a acestei generații și de alte poeme ale acestui autor, identificați elementele de originalitate ale creației sale.

- IV. Citiți patru poeme de L. I. Stoiciu și alcătuiți un top al lor după ce le-ați notat cu puncte de la cinci la zece.

(Clasa se împarte în grupe de câte șase elevi. Fiecare grupă jurizează și își motivează alegerea. Elevii se pot referi la noutatea limbajului, a versificației, la explorarea de către poet a unor zone de realitate neașteptate, la interesul produs de temă etc.).

E. C.

CAPITOLUL III – POEZIA EXPERIENȚEI REVELATOARE

Virgil PODOABĂ

DESCRIEREA EXPERIENȚEI REVELATOARE

PROPUNEREA: PUNCTUL DE PLECARE ONTIC SAU EXISTENȚIAL

Propunerea de față se străduiește să abordeze, pe cale fenomenologică sau -- mai modest -- simili-fenomenologică, *punctul de plecare ontic sau existențial*, genetic și pre-formal, așadar, situat în subiectul creator, al literaturii în genere și al operei literare în speță. Și mai ales. Într-o primă despărțire a apelor de uscat, acesta se aseamănă, dar se și desparte de faimosul *point de départ* pouletian, descris de Georges Poulet în *Introducerea* la cel de-al treilea volum de *Studii asupra timpului uman*. Se apropie în sensul că se referă la același tip de realitate, fundamental subiectivă, are aceeași funcție generativă și cam aceleași caracteristici fenomenologice care-i conferă identitatea specifică, așa cum se va vedea. Se desparte, însă, de *le point de départ* în sensul că, așa cum sugerează atributul „ontic” (sau „existențial” din formula de față), punctul de plecare ontic este infinit mai înglobant decât acela, cuprinzând practic orice fel de experiență existențială, trăită efectiv, a subiectului creator¹ cu sine, cu celălalt sau cu vreo transcendență și nu doar experiența sa subiectivă cu timpul și spațiul, cum se întâmplă în cazul celui pouletian. Ce-i drept, ca experiență a subiectului creator, punctul de plecare ontic există și se manifestă mereu într-un timp pouletian, dar în cazul lui accentul nu cade atât pe calitatea specifică a timpului experienței, cât pe experiența ca atare, de orice fel ar fi ea. Deși n-o ignoră -- și n-o ignoră chiar deloc -- pe cea dintâi, cercetarea de față își va situa punctul de perspectivă mai degrabă dinspre cea de-a doua. Această priorizare, aici, a experienței în raport cu specificul timpului ei, ca și cu teoriile istorice asupra timpului în general, are cel puțin trei avantaje: întâi, pe acela de a putea ignora concepțiile abstracte, filosofice sau teologice, ale diferitelor epoci culturale asupra timpului și de a putea surprinde în dosul lor, pe cât e posibil, experiența în stare genuină a subiectului creator; apoi, pe acela, deja menționat, de a nu lăsa să se înțeleagă, cum lasă Poulet în *Introducerea* citată, că numai experiența cu timpul poate constitui punctul de plecare în discuție, ci că, din contră, în principiu, acesta își extinde aria de cuprindere -- întrucât, dacă îndeplinește anumite condiții (ce vor fi degajate pe parcursul propunerii), oricare experiență poate deveni punct de plecare genetic! -- asupra întregului câmp al experienței umane, ca și, în sfârșit, pe acela -- aducând, poate, măcar în final, un plus de concretețe și de ordine discursului de față -- de a evita cât de cât abstractismul, discriminând în câmpul infinit al experienței, nediferențiat la Poulet, două zone concrete, una pozitivă și alta negativă, și de a putea descrie, ținând cont de specificitatea experiențelor aparținând uneia sau alteia dintre ele, însuși timpul pouletian -- specific ca matrice înglobantă, ca paradigmă descriptivă, ambelor zone -- sub două specte concrete. Sau pe doi versanți: unul, să-i zicem, bachelardian, dacă-l descriem dinspre

¹ În locul noțiunilor de „spirit” creator sau de „eu” creator, prima prea metafizică, teologică și mistică, iar a doua prea psihologizantă, de-a lungul paginilor care urmează, va fi preferată mereu noțiunea tehnică și mai puțin ambiguă și ceva mai plată de subiect creator, de regulă, în înțeles existențial / existențialist sau, mai bine, ontic pentru a marca astfel lipsa de legătură cu filosofia existențialistă).

partea radical pozitivă, pozitivă la rădăcină, a experienței, iar altul bataillean, dacă-l descriem dinspre partea ei radical negativă, meontică, avînd, și unul, și celălalt, cum se va vedea mult mai încolo, un caracter proustian.

Dar ce anume acoperă noțiunea, deocamdată tehnică, de punct de plecare existențial sau ontic? Într-o primă instanță, este vorba de o realitate subiectivă de excepție, rară, survenind în momentele de discontinuitate ale cursului obișnuit al biografiei subiectului creator. E vorba, de fapt, de o experiență interioară radical diferită de oricare alta și care se petrece într-un moment radical diferit de oricare altul: obiectiv sau subiectiv. Altfel spus, și foarte pe scurt, este vorba de o experiență – substanțial și calitativ – specifică și care se petrece într-o clipă – substanțial și calitativ – specifică, să-i zicem, pouletiană, a cărei descriere fenomenologică n-a fost făcută doar de Poulet, ci și, între alții și sub aspecte radical opuse, de Bachelard și Bataille. Însă mai cu seamă, înaintea lor, de Proust. Mai cu seamă de Proust, fiindcă el a scos la lumina zilei și a descris, cu o claritate inechivalentă, fenomenul experienței subiective ce constituie punctul de plecare ontic al operei, pe care Bachelard și Bataille l-au redescris mergînd însă, fiecare cu o radicalitate apostolică, în două direcții divergente, de fapt, simetric opuse, cum se va vedea. Iată trei autori – ba, cu Poulet, chiar patru – pe care obiectul propunerii de față și i-a apropiat și i-a determinat totodată, cumva, *să se depășească* (simili-hegelian), instrumentalizîndu-i într-o tentativă de descriere sintetică, aparent imposibilă.

RECURS LA ISTORIE – LA IUȚEALĂ ȘI PE SĂRITE: MODERNII, ANTICII ȘI MEDIEVALII

Acestea sînt numai cîteva exemple, printre destule altele, de autori moderni care s-au ocupat – dîndu-i nume diferite sau nenumind-o cumva anume – de realitatea subiectivă în discuție. Dar – în literatura și cultura europeană – ea a fost sesizată ori doar trăită încă înainte de-a fi căutată programatic, de-a fi cercetată anume și de-a avea nume, chiar din antichitatea greco-latină. Astfel, spre a da la iuțeală și pe sărite cîteva exemple, ea a fost sesizată de Platon într-un pasaj din *Scrisoarea a VII-a* sau de Virgiliu într-un loc din *Eneida*, iar Sapho, în zorii poeziei lirice, a trăit-o pe propria-i piele și a tematizat-o în celebrul poem de fiziologie amoroasă, pastîșat mai apoi în latină de Catullus. O dată cu acesta și cu experiența sa cu Lesbia, ea a fost apropiată, prin intermediul liricii erotice grecești și al celei alexandrine, și de literatura latină, iar prin experiența, foarte creativă liric, a succesorilor săi neoterici cu amatele lor, licențioșii Tibullus și Propertius, a devenit un bun cîștigat în această literatură. În Evul Mediu, sfinții și teologii relatează despre ea la modul inflaționist, ba chiar o teoretizează sub numele de iluminare sau revelație, iar Dante povestește într-o carte specială, *Vita nova*, experiența ce constituie punctul de plecare al capodoperei sale.

Însă ceea ce n-au sesizat nici anticii și nici chiar modernii – decît eventual sporadic și fără vlagă, ori fără insistența cuvenită – este funcția ei universal creativă, universal genetică, prezența ei universală la originea actului de creație literară și nu numai. Poate cu excepția lui Platon, anticii, nebeneficiind încă de conceptul de persoană, s-au rezumat doar s-o trăiască, fără să-i dea și o altă importanță – de exemplu, și una teoretică. Medievalii însă, deși mai în cunoștință de cauză decît ei, au legat-o atît de tare de intervenția divină în treburile interiorității umane, încît nu și-au mai pus serios problema importanței acesteia pentru ei înșiși. Ei n-au privit-o cu adevărat decît dinspre Dumnezeu. Nu și din partea cealaltă: a lor înșile, a subiectului uman ca atare. Această răsucire a perspectivei a fost întrezărită mai întîi

de Sfântul Augustin și realizată existențial, poate pentru prima oară, de Héloise și Abélard, șapte secole mai târziu¹. În genere, însă, aceasta s-a produs doar încetul cu încetul, cam o dată cu experiența lui Dante cu Beatrice și a lui Petrarca cu Laura, iar apoi cu gânditori ca Montaigne, Descartes sau Pascal. Totuși, fascinați pînă la orbiere de propria subiectivitate și chiar de pliurile intimității acesteia, romanticii și modernii au perceput-o mai curînd ca pe o descoperire de-a lor decît ca pe ceva cunoscut de cînd lumea – adică, de pe la-nceputurile culturii europene. E de-ajuns exemplul lui Proust pentru a ilustra această constatare. În orice caz, la fel ca el, modernii n-au prea ținut seama de faptul că – indiferent de concepțiile lor antropologice și de cele asupra timpului și lumii – și alții o vor fi trăit cu mult înaintea lor și cam la fel ca ei: cel puțin în momentul de declanșare, experiențele fundamentale nu prea țin cont de concepții. De ideologii.

PREZENȚA UNIVERSALĂ

Astfel, apropiindu-și-o ca pe un bun personal, ei i-au ignorat *prezența universală*. Și i-au ignorat-o atît scriitorii, ceea ce ar fi firesc, cît și, ceea ce nu mai e firesc, gânditorii și criticii. Care, chiar atunci cînd o cercetează, se limitează, de regulă, la exemplificări din zona modernității.

Realitatea subiectivă în discuție este – și a fost – recunoscută și cunoscută din timpuri străvechi, dar n-a fost abordată, cercetată și descrisă ca un fenomen unitar și cu adevărat universal. Și nici măcar de cei ce, printre ultimii în secolul nostru, i s-au dedicat în chip singular. Chiar dacă funcția ei genetică a fost recunoscută, studiată și subliniată expres, pentru experiența particulară a subiectului creator cu timpul, de către un expert al ei ca Georges Poulet, iar un altul ca Lucian Raicu al nostru, abordînd o seamă de alte asemenea experiențe, a scris o carte întreagă – ce-i drept, fragmentară – de *Reflecții asupra spiritului creator*², plus o mulțime de analize de caz, nici unul, nici altul (de fapt, Raicu chiar deloc) nu s-au aventurat prea departe – nici cu exemplele, nici, mai ales, cu afirmațiile generalizante – în afara modernității în sens larg. E ca și cum experiența specială, constituind punctul de plecare ontic al operei ar fi specifică doar acesteia. Ba ar fi taman, cum lasă să se-nțeleagă majoritatea scriitorilor și artiștilor, o descoperire a ei. Antichitatea e mereu absentă la apel. Iar Evul

¹ Cf. Epistolarul dintre *Héloise și Abélard*, traducere din limba latină de Dan Negrescu, București, Ed. Paideia, 1995. În scrisori, răsturnarea perspectivei dinspre Dumnezeu spre subiectul uman e mult mai radicală la Héloise, în primul rînd îndrăgostită fără leac și doar în al doilea rînd călugăriță, decît la Abélard, întîi artist al scolasticii și doar apoi îndrăgostit. În timp ce mărturia lui e mereu vătuită de teorie și speculație dialectică, a ei, probabil unică pentru acele vremi (începutul secolului al XII-lea) e complet sinceră și fără perdea. Sinceritatea ei față de sine, față de Abélard și față de Dumnezeu e de-a dreptul zdrobitoare: „În întreaga mea viață însă (Dumnezeu știe) – afirmă ea în *Epistola IV* – mi-e teamă mai mult pe tine să nu te jignesc, decît pe Dumnezeu; îmi doresc să-ți plac mai mult ție decît lui. Porunca ta m-a tîrît spre veșmîntul religiei, nu dragostea pentru cele sfinte. [...] Pînă acum și pe tine te-a înșelat prefăcătoria mea, ca pe mulți alții, încît ipocrizia ai considerat-o religiozitate” (pp. 120-121).

² Cf. Lucian Raicu, *Reflecții asupra spiritului creator*, București, Ed. Cartea Românească, 1979. V. tot Lucian Raicu, *Critica – o formă de viață*, Ed. Cartea Românească, București, 1976, pp. 59-74, *Practica scrisului și experiența lecturii*, București, Ed. Cartea Românească, f.a., pp. 7-125, *Fragmente de timp*, București, Cartea Românească, 1984, pp. 5-70, *Scene din romanul literaturii*, București, Cartea Românească, 1985. De fapt, deopotrivă în teorie și în practica analizei, aproape întreaga operă critică a lui Lucian Raicu abordează literatura din perspectiva subiectului creator și creativității, precum și problematicei derivate din ea. În această privință, poate nimeni, cu excepția lui Georges Poulet, nu e la fel de consecvent ca el. Atîta doar că n-a găsit nici un nume pentru experiența pe care a cercetat-o mai insistent și mai bine ca nimeni altul, în toate cotloanele și pliurile, cu o aplicație analitică de un fanatism ce dă în mistic. De aceea, adică datorită carenței de nume, rezultatele analizelor sale dedicate activității spiritului creator, deși de-o importanță excepțională (aș zice, pe plan mondial!), nu și-au putut găsi locul în discuția din zona descriptivă a propunerii de față. Dar, firește, vor invocate frecvent în cea aplicativă, după cum și merită cu asupra de măsură.

mediu..., acesta – de ce-ar fi mai prezent ? Despre experiența similară celei despre care e vorba, însă manifestându-se exclusiv prin intervenție supranaturală, au scris destul misticii și teologii acelei vremi, ca și cei de după. Ajunge. Și-apoi dacă ar concede altora, adică medievalilor, competența existențială (vădită din plin de mistici) și performanța teoretică (vădită, tot din plin, de teologi) în ceea ce-și închipuie c-ar fi în întregime – deși nu e decât de la un punct încoace – propria lor descoperire,... ce s-ar mai alege de originalitatea modernilor? Ce s-ar mai alege din ea dacă mentalitatea lor hipersecularizată ar admite că adesea descoperirile lor nu sînt decât redescoperiri, firește decreștinizate și deteologizate, a ceea ce, în felul lor, misticii și teologii de-atunci trăiseră și gîndiseră... foarte bine? Ce s-ar alege de ea, dacă ei n-ar fi rupt-o cu trecutul? Ce? Praful? Poate nu chiar!, de vreme ce, chiar dac-ar fi rupt-o cu el, trecutul nu dispăre cu una-cu două, iar originalitatea nu moare neapărat dacă nu-i întorci (acestui) spatele.

AMBIGUITATEA. PUNCTUL DE INCIDENȚĂ A UNICITĂȚII CU FIINȚA SAU MAXIMA ÎNCHIDERE ȘI MAXIMA DESCHIDERE A EXPERIENȚEI ÎN DISCUȚIE. EXEMPLE...

Dar dincolo de absolutizarea modernă a originalității și noutății – în virtutea căreia chiar și atunci cînd redescoperă acul și ața de cusut, modelul consideră că a făcut o descoperire nou-nouă și epocală – există o explicație mai serioasă a ignorării universalității fenomenului experienței subiective aici în discuție, iar ea ține de caracterul dublu, de fapt, de *ambiguitatea* funciară a însuși acestui fenomen. Ea se manifestă în contradicția vădită dintre modul lui de apariție exterioară și deschiderea existențială și gnoseologică produsă de această experiență în și pentru subiectul care-i este sediul momentan: anume, către sau chiar dincolo de liziera a ceea ce-i este dat *îndeobște* acestuia să trăiască, să i se dezvăluie și să cunoască. Pe de-o parte, această experiență are loc în circumstanțe foarte particulare, obișnuite, chiar banale și, în genere, doar un singur element, adesea nici el ieșit din comun, îi semnalează excepționalitatea, iar uneori straniețatea. Pe de altă parte însă, breșa deschisă de ea în existența cotidiană a subiectului va avea – pe planul conștiinței de sine, al autocunoașterii și cunoașterii în general – consecințe ce bat pînă, hăt, departe, la poarta... universalului. Uneori a ființei înseși. Pe de-o parte, fiecare o trăiește în felul său unic, deși în împrejurări aparent neînsemnate, iar pe de altă parte, fiecare are acces prin ea, în sine însuși, la ceva mai cuprinzător și adînc decât el însuși. Pe de-o parte, aceasta e numai a mea și a nimănui altuia, o trăiesc doar eu și nimeni altul, iar pe de alta – tot ea e cea care-mi deschide calea de acces către ceva ce, în mine însumi, mă transcende, cuprinzîndu-mă și excluzîndu-mă totodată. Definită într-o formulă tare, largă și fără nuanțe, această experiență extra-ordinară constituie *punctul de incidență a unicității cu ființa*. Sau – spre a apela la terminologia lui Richard Rorty – a idiosincrazicului cu ființa, a privatului cu universalul: a „amprentei oarbe” cu „amprenta universală”, a „idiosincraziei private”, contingente sută la sută, personale, intime, cu ceva de natură universală, trans-personală, metafizică. Punct de incidență ce constituie – firește, din perspectiva contingentalistă a gîndirii postmoderne, cum e aceea a unuia ca Rorty și nu numai a lui – dacă nu taman prostia prin excelență, aberația prin excelență ³!

³ Despre posibilitatea existenței, totuși, chiar în pofida opiniei lui Rorty, a unui astfel de punct de incidență, de altfel, uneori manifest pînă la nivelul imaginarului operei, în care se întîlnesc cele două aspecte menționate (atît în termeni proprii, cit și în termeni rortyeni) în una și aceeași experiență – firește, punct de incidență caracteristic, chiar constitutiv caracteristic experienței ce va fi numită aici, ceva mai încolo, *experiență revelatoare* – am discutat în alt loc, însă extinzînd dezbaterea pînă la a antrena în ea tema imaginarului în genere și tema lecturii în genere, pe cazul poeziei lui Aurel Pantea. Desigur, această discuție a fost purtată contextual, într-un anume fel și vizînd un anume strat atît al operei poetului, cit și al operei literare în general, dar genul ei e reiterabil pe cîte cazuri ne dorește inima și în cîte moduri particulare ne cer autorii și operele lor. V. pentru asta, Virgil Podoabă, *Între extreme*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2002, pp. 97-102; v. Richard Rorty, *Contingență, ironie și solidaritate*, trad. de Corina Sorana Ștefanov, București, Ed. All, 1998.

Îndulcind printr-o imagine plasticizantă – din păcate, cam neinspirată, însă întrucitva sugestivă – descrierea prea seacă și abstractă a experienței în discuție, s-ar putea zice că ea reprezintă hubloul prin care subiectului creator, închis în nava existenței sale factice, i se relevă – subit ori progresiv – o *altă existență* decât aceasta, firește, cea autentică, și *viziunea extremității ei metafizice* și infinite: ființa ei. I se relevă sau, oricum, măcar întrezărește ceva din ea. Astfel, spre-o primă pildă, mai mult decât relevantă, prin hubloul primei sale iubiri, a dragostei infantile pentru Beatrice cea reală, despre care scrie în *Vita nova*, Dante ajunge finalmente, în ultimul vers al *Divinei Comediei*, să vadă – deși nu chiar în linie directă, ci mediat prin cultura sa filosofică și teologică – principiul iubirii care pune-n mișcare universul. Sau – spre a da un alt exemplu, poate mai relevant, care trebuia să fie chiar primul: Sapho nici n-a avut nevoie, pentru a face saltul din privat în universal, de două cărți și de mai multe sonete, ci doar de câteva versuri scurte: „Mi se pare-a fi asemeni cu zeii / Cel care, șezînd alături de tine, / Îți poate asculta din apropiere / Glasul tău dulce. // Surîsu-ți plăcut inima mi topește / De cum te zăresc. Îmi dispare glasul, / Foc supt piele simt, limba mi-i uscată, / Tulburi mi-s ochii. // Urechile-mi bat, de sudoare-s plină / Și de-un tremur greu zguduită-s toată / Chipu-mi pare-acum de culoarea ierbii / Și-s ca moartă”. Doar privindu-și iubita stînd alături de iubitul ei și contemplîndu-i surîsul plăcut și glasul dulce, ademenitor, poeta ajunge să surprindă instantaneu, în imediatetea unei experiențe unice, ca universalie, nu „de sus” ca aceea dantescă, ci „de jos”, de la nivelul corporalității: aume starea universal umană de criză, de dezordine a organelor suscitată de Eros, extazul orgasmic al cărnii și metamorfoza thanatică subsecventă. Punctul universal de interferență al maximum-ului de vitalitate cu minimum de vitalitate, al erosului cu moartea, despre a cărui teo-metafizică a scris atît de convingător Georges Bataille: „Pentru acela care – ca Sapho, să adăugăm spre a exemplifica ideea lui Bataille – nu se poate deroba [...] erotismul este prin excelență problema personală. În același timp, e prin excelență problema universală”⁴.

De asemenea, cam la fel ca în cazul lui Dante, în bio-bibliografia lui Petrarca, întîlnirea inițială cu Laura, fără de care poezia lui Petrarca este de neconceput, apoi moartea ei și, între ele, întîlnirea cu Sfîntul Augustin depășesc fiecare granița anecdotului privat și au care mai de care o mai mare putere genetică în viața și opera poetului – o mai mare putere de transcendere și metamorfoză existențială și spirituală, de deschidere a poeziei și gîndirii sale, dinspre cele în care se plasa înainte de a fi trăit aceste evenimente, spre orizonturi poetice și teo-metafizice din ce în ce mai largi. Astfel, „rana [care] nu se trece / cînd arcu-tîns slăbește și e săgeata rece”⁵, produsă în ființa petrarchiană de prima întîlnire, la 6 aprilie 1327, a poetului cu Laura, mereu reiterată în sonete și canzone, va fi foarte productivă existențial și poetic și ea-i va arunca viața în degringoladă și va genera imaginea mitic-idealizantă, păgînă, senzuală și psihologizantă a iubitei din poemele scrise „între viața madonei Laura”. Moartea ei însă, survenită la 6 aprilie 1348, va pune sare și foc pe rana inițială și va săpa cu sîrg în ea, mărind-o pînă la a o transforma într-o plagă generalizată asupra întregii ființe și adîncind-o pînă la oase, dar totodată făcînd din ea și punctul violent de plecare al unei răsturnări radicale – sau mai precis, pre italienește, al unui *capovolgimento*! – și al unei metamorfoze inverse, ce va deschide atît de larg imaginația, inima și spiritul poetului, încît, de la această imagine, el va reze, în poemele scrise „între moartea madonei”, la imaginea epurată a Laurei ca „formă evăzută”, celestă, (neo)platoniciană: „Țărînă-i astăzi, vai, țărînă mută / obrazul ei ce taina /

Georges Bataille, *Erotismul*, Trad. de Dan Petrescu, Ed. Nemira, București, 1998, p. 259.

Din canțona XC în traducerea lui Lascăr Sebastian: *apud* Fred Bérence, *Renașterea italiană*, vol. I, trad. de Maria Carpov, București, Ed. Meridiane, 1969, p. 131.

dumnezeirii ne-o vădise clară. / Și-n Paradis e forma-i nevăzută (s. n.), / desprinsă-n slăvi de haina / ce-n umbre-o-nveșmîntase ca fecioară. / Ci-ntrîna a doua oară / se va-mbrăca, și-atunci cu-atît mai vie / va străluci-n tărie, / cu cît și *frumusețea ce nu moare* (s. n.) / mai scumpă e decît cea trecătoare”⁶. Dar la acest gen de imagine creștinizată îl va împinge cealaltă întîlnire privată, de astă dată livrescă – cea cu *Confesiunile* Sfîntului Augustin, prin 1333 – care-l va ajuta pe poet să se întoarcă, după rătăcirea care urmasese acestui amor ireversibil ca moartea, spre Dumnezeu și să trăiască șocul conversiunii: „Frumusețea stilului acestui Părinte – afirmă Étienne Gilson abordînd adecvat această întîlnire decisivă – i-a schimbat sufletul și l-a întors spre Dumnezeu. Ce-i de mirare? Elocința *Confesiunilor* nu putea face mai puțin pentru *convertirea lui Petrarca* (s.n.) decît făcuse *Hortensius* a lui Cicero pentru convertirea lui Augustin. Remarca este chiar a lui Petrarca [...]. De fapt, Augustin devine pentru el un prieten; îl lua cu el la drum, îl avea încă la îndemînă în 1336, în ziua acelei ascensiuni pe muntele Ventoux (*Ventosus*), relatată într-una din scrisorile sale cele mai celebre, care marchează o etapă hotărîtoare către vindecarea sa morală. Șapte ani de strădanii îl mai despărțeau încă de țintă, dar nimic nu-l mai putea împiedica de acum s-o atingă. Aceasta pentru că Augustin era exact călăuza de care avea nevoie Petrarca [...]: era un sfînt, Petrarca putea deci să-și încredințeze sufletul în grija lui; acest sfînt suferise de același desfrîu ca și Petrarca, îl putea deci înțelege pe Petrarca; se vindecase, putea deci să-l vindece [...]. Citind *Confesiunile*, Petrarca avea impresia că-și citește propria poveste – *legere arbitror, non alienum, sed propriae meae peregrinationis historiam* (mi se pare că citesc nu o poveste străină, ci povestea propriei mele peregrinări) – și de aceea convertirea sa finală a făcut din el parcă un al doilea Augustin”⁷. E mai mult decît evident că această întîlnire aproape la fel copleșitoare ca prima și ca moartea Laurei – în orice caz, care-i va schimba identitatea, făcîndu-l, finalmente, să constate sec: *transformatus sum in alterum Augustinum* – va răsuci bio-bibliografia lui Petrarca cu 180°: pe plan religios, dinspre viața desfrînată spre *vita et doctrina christiana*, iar pe plan poetic – de la viziunea dominant terestră și pîgînă asupra dragostei din prima parte a *Canțonierului* la viziunea teo-metafizică, platonizantă și augustinizantă, din cea de-a doua.

ALTE EXEMPLE DE EXPERIENȚE CU DOUĂ FEȚE ȘI CU ROL DE... INTERFAȚĂ

Dar exemple de acest tip de experiențe unice ori seriale, cu o față privată și cu una metafizică, jucînd rolul de interfață, se găsesc duim și în toate epocile, nu doar la scriitori din Antichitate, Evul Mediu sau Renaștere. Iată la iuțea încă trei la fel de mari: unul romantic și două moderne. Pentru Novalis, boala și moartea pretimpurie a logodnicei sale Sophie von Kühn, „copilă de treisprezece ani, ștearsă, analfabetă aproape”, cum o caracterizează Albert Béguin⁸, dar reprezentînd alfa și omega pentru tînărul romantic de douăzeci și doi de ani, se află la originea unei duble transformări: una a subiectului Novalis, iar alta, firește, subsecventă primeia, a operei sale. În virtutea primeia, poetul vrea să trăiască aici pe pămînt, viu fiind, ca și cum ar fi mort deja. *Vrea să se situeze în punctul de vedere extrem – și de maximă vedere! – al morții și să trăiască aici ca pe Tărîmul Celălalt. Sau, cum se exprimă*

⁶ Francesco Petrarca, *Canțonierul*, traducere, note și tabel cronologic de Eta Boeriu, Cluj, Ed. Dacia, 1974, p. 382 (canțona CCLXVIII).

⁷ V. Étienne Gilson, *Filosofia în Evul Mediu. De la începuturile patristice pînă la sfîrșitul secolului al XIV-lea*, trad. de Ileana Stănescu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 664 și urm.

⁸ Albert Béguin – *Sufletul romantic și visul*, trad. și pref. de D. Țepeneag, București, Editura Univers, 1970, p. 263.

Béguin, să trăiască din „plin *hic et nunc*, după legea de dincolo”⁹. Că reușește uneori această transmutație ontică și de perspectivă o atestă – cam la două luni de la moartea fetei, survenită pe 19 martie 1797 – *revelația* decisivă de la Gröningen, din fața mormîntului ei, consemnată în *Jurnalul intim* în mai 1797: „Clike fulgerătoare de entuziasm – spulberam mormîntul dintr-o suflare, ca pe un morman de praf – secole erau asemenea unor clipe – o simțeam atît de aproape – din clipă în clipă așteptam să apară...”¹⁰ Această serie de evenimente biografice, însă mai cu seamă, cred, revelația de la Gröningen, de altfel reiterată în termeni aproape literalî în al treilea *Imn către Noapte*¹¹, constituie punctul ontic de plecare – difuzat în ele cît se poate de vizibil – atît al teoriei novalisiene asupra idealismului magic, cît și al *Imnurilor către Noapte* și *Cîntecelor spirituale*. Însă mai ales al primelor – unde Somnul, Noaptea, Moartea și Iubirea reprezintă, într-o sinonimie simbolică valorizată pozitiv, de fapt, la modul paradisiac, Tărîmul Celălalt, la care poetul are acces printr-o katabasă ofitică în propriul sine, însă care este, de fapt, (și) o anabasă – fiindcă acest sine este organizat ascensional și conține toate nivelele ființei, pînă la acela al ființei divine. Katabasă... anabasică pe Celălalt Tărîm, la capătul căreia poetul reîntîlnește chipul ștersei sale iubite terestre, evident, aflată pe acel tărîm sacru, însă într-atît de transfigurat încît, ca-ntr-ai Fecioarei, „în ochii ei se oglindea veșnicia”, cum sună un vers din imnul deja menționat. La Novalis, de altminteri, la fel ca și la Nerval, evenimentul privat prezintă o atît de mare deschidere teo-metafizică încît cel mai adesea nici nu prea știi, așa cum nu prea știe nici el, nici Nerval, de care parte a baricadei te afli: de cea a existenței private, intime sau de cealaltă parte, pe tărîmul transcendenței? În fond, pentru scriitorii ca ei – și nu sînt singurii pe lume! – nimic nu este, de la un punct încolo, doar privat și doar de-ici și de-acum, iar spiritualul nu e o simplă speculație. Ci o realitate experimentată de-a binelea! Pe propria piele – pe pielea propriei ființe și sub pielea propriei ființe, în măduva ei. Ei trăiesc efectiv teo-metafizic în unele din evenimentele vieții lor particulare, cotidiene. Și s-ar putea afirma că ei reușesc să trăiască chiar *aici*, în *hic et nunc*-ul existenței lor istorice, *dincolo* și că operele lor nu sînt altceva decît expresia prelucrată a acestei deschideri trans-istorice și extra-mundane a experiențelor decisive, ieșite din comun, din rîndul și rînduiala celorlalte, ale biografiei lor.

⁹ *Op. cit.*, p. 267.

¹⁰ *Apud* Albert Béguin, *op. cit.*, p. 265. Pentru întregul proces de cam două luni și jumătate pe care Béguin îl numește „progresul acestei revărsări a invizibilului în viața reală – progres amestecat, așa cum prevăzuse, cu multe recidive”, ca și pentru efectele lui transformatoare în gîndirea și opera lui Novalis, v. *op. cit.*, pp. 263-287.

¹¹ V. Novalis, *Imn către noapte*, III, în românește de Al. Philippide, în *Antologia poeziei romantice germane*, Cuvînt înainte de Al. Philippide, antol. și pref. de Hertha Perez, Ed. pentru Literatură Universală, București, 1969: „Odată, cînd plîngeam cu-amare lacrimi / Și deznădejdea mea se destrăma-n durere / Și stam singur la mormîntul uscat / Care-ascundea în strîmta / și-nunecoasa-i încăpere / Ființa vieții mele-nregi (s. n.), / – Singur cum nimeni n-a fost singur vreodată, / Cutremurat de-o spaimă nespusă, / Fără vlagă, rămas doar numai / Ca un cuget al nenorocirii: / În timp ce mă uitam împrejur după un ajutor / Și nu puteam nici înainte să merg, nici înapoi, / Și m-agășam cu nesfîrșite doruri / De viața stinsă și fugară (s. n.): / – Atunci, din depărtate zări albastre, / Din culmile trecutei fericiri / Sositu-mi-a o rază din amurg, / Și dintr-o dată s-au rupt lanțurile luminii. / Splendoarea pămîntescă s-a năruit departe / Și-odată cu ea și mîhnirea mea; / Melancolia mea s-a revărsat / Într-o lume nouă și nepătrunsă (s. n.). / Tu, vrajă a nopții, somn al cerului, / Te-ai răspîndit asupra mea. / Locul pe care stam s-a ridicat ușor (s. n.); / Deasupra lui plutea / Spiritul meu dezrobît, nou-născut. / Mormîntul într-un nour de praf s-a prefăcut / Și am zărit prin nour / Chipul transfigurat al dragei mele (s. n.). / În ochii ei se oglindea veșnicia. / I-am cuprins mîna / Și lacrimile noastre-alcătuiră / O sclipitoare și nesfărîmată legătură între noi. / Mii de ani piereau / Ca niște vijelii în depărtare (s. n.). / La gîtul ei am plîns / De bucuria vieții celei noi. / – A fost cel dintîi și singurul vis (s. n.) / Și-abia de-atunci sunt eu credință / Eternă și nestrămutată / În cerul nopții / Și în lumina lui, dragostea mea”. Ca și în însemnarea de jural, în fața mormîntului iubitei, poetul trăiește și aici același moment de iluminare, marcat de aceeași despațializare și de aceeași detemporalizare, urmate de apariția chipului celest, transfigurat, cumva marianizat, al dragei sale.

Mult mai târziu, la sfârșitul secolului al XIX-lea și în primul sfert al celui de-al XX-lea, Proust nici n-are nevoie, ca Sapho, Dante, Petrarca și Novalis, să încerce niște experiențe atât de zguduitoare și mortale, care să-l smulgă din existența factice și, deci, din temporalitate și să-i dea brînci să facă saltul, spre a vorbi în categoriile lui Jaspers, de la *Dasein* la *Existenz* sau, spre a vorbi ca Bataille, de la nivelul ființei discontinue la acela al continuității ființei, însă printr-o experiență pozitivă, nu negativă cum se-ntîmplă la cei doi gînditori ¹². Lui îi e de-ajuns, de pildă, doar ca mama sa – de fapt, conform *Contre Saint-Beuve*, o bătrînă bucătăreasă – să-i ofere spre degustare într-o bună zi (bună chiar la propriu!) a existenței sale, la o anumită oră și într-o anumită clipă a ei, madlena muiată în ceai de tei – de fapt, o bucată de piine prăjită – pe care i-o oferea mereu, duminica dimineața, în copilărie o mătușă – de fapt (dar ce contează aici facticul?), bunicul său, care-i oferea pesmet muiat în ceai ¹³ – spre a părăsi timpul existenței factice și spre a (re)trăi, chiar dacă întîi doar vag și difuz, în clipa prezentă și o dată cu ea un timp revolut. Doar atât îi e de-ajuns ca să trăiască în simultaneitate coprezența a două momente foarte depărtate unul de altul, dar care alcătuiesc împreună un timp de o calitate cu totul diferită de oricare altul. Atît de diferită încît în el nu va mai subzista tocmai principala proprietate a tuturor celorlalte timpuri: tocmai temporalitatea. Deși nu chiar din prima, ci după mai multe încercări și căutări, grație gustului acelei madlene, el va reuși, cum își va da seama și va crede mai târziu, să iasă tocmai în afara timpului și să ajungă finalmente să-și (re)trăiască efectiv, în extra-temporalitate, nu numai amintirea propriei copilării, ci și, odată cu ea și prin ea, copilăria arhetipală, bachelardiană, să zicem. Experiență aparent banală, de altfel ca și celelalte de acest tip la Proust, dar cu un arc al deschideii metafizice incommensurabil! Și cu o putere genetică despre care nu mai e cazul să glossăm în plus... Fiindcă a făcut-o foarte bine Proust însuși în *Timpul regăsit*, începînd din momentul în care, după ce s-a împiedicat în dalele inegale de la Guermantes, naratorul său și-a dat seama de importanța incommensurabilă a acestui gen de experiență în existența sa și, mai ales, a avut revelația ultimă că e singurul care poate constitui adevăratul punct de plecare al operei sale. Și nu numai.

Tot în aceeași epocă, dar cam la un deceniu-două după, la noi, Liviu Rebreanu pune la originea romanelor *Ion*, *Pădurea spînzuraților* și *Adam și Eva* experiențe private nu mai puțin deschise onto-metafizice pentru el, însă unele mai puțin banale decît cele proustiene.

¹² La ambii gînditori trecerea de la existența factice sau de la discontinuitatea ființei la ființa cea mai cuprinzătoare – transcendentă, la primul, pe treapta sa de deschidere maximă, care e aceea a lui *das Umgreifende*, immanentă, la al doilea, punctului de vîrf al experienței, care e acela mortal – se face prin intermediul unor experiențe negative. La Jaspers, saltul din *Dasein* la *Existenz* și accesul la *das Umgreifende*, cuprinzătorul, *l'englobant*, nu este posibil decît după traversarea situațiilor-limită, cu toatele situații negative. Pentru înțelesul conceptelor utilizate și al celor care le iluminează sensul, v. Karl Jaspers, *Texte filosofice*, trad. din germană și note de George Purdea, București, Ed. Politică, 1986, pp. 5-33, 360-372, iar pentru conceptul special de *situație-limită*, fără de care celelalte rămîn intranzitive, v. Karl Jaspers, *Filosofia*, 2, Chiarificazione dell' esistenza, traduzione dal tedesco di Umberto Galimberti, Milano, Mursia, 1978, pp.184-228 (cap. VII – Situazioni-limite).

De asemenea, la Bataille, accesul la *continuitatea ființei* se realizează prin experiențe negative, legate într-un fel sau altul de moarte sau care ating, oricum, un punct mortal, experiențe ce țin cu toatele de ceea ce el numește „partea blestemată” și pe care le pune sub pălăria a ceea ce el numea încă din tinerețe „experiență interioară”. Pentru înțelesul bataillean al noțiunilor de *discontinuitate* și *continuitate a ființei*, v. *Introducere* la Georges Bataille, *Erotismul*, trad. de Dan Petrescu, Ed. Nemira, București, 1998, pp. 17-33, iar pentru ceea ce înțelege el prin „experiență interioară”, v. Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1983.

Desigur, spre nivele din ce în ce mai deschise ale ființei, chiar pînă la cel mai cuprinzător, înfinit și atemporal, se poate accede nu numai prin experiențe negative și pe *via negationis* a gîndirii, ci și prin experiențe pozitive și pe *via eminentiae* a acesteia. Dar parcă literatura europeană le-a tematizat cu mai mult elan pe primele.

¹³ Marcel Proust, *Contra lui Saint-Beuve*, trad. de Valentin și Liana Atanasiu, pref. de Marian Popa, București, Ed. Univers, 1976, pp. 13-14.

Astfel, gestul unui țaran de a săruta pământul, surprins la sfârșitul adolescenței pe hotarul satului Prislop, la finele primului deceniu al secolului trecut, îl atinge atât de puternic și definitiv pe viitorul scriitor și se încarcă pe parcurs de atîta sens, primește atîta greutate psihologică, antropologică și nu numai, încît îi va deschide ființa și gîndirea – desigur, în combinația cunoscută cu încă două evenimente ulterioare și disparate, cele avîndu-i protagoniști pe Rodovica și Ion Pop al Glanetașului, ca și cu cîteva experiențe personale din copilărie și adolescență¹⁴ – spre cel puțin două zone existențiale și chiar metafizice: una antropologică și psihologică, iar alta, să zicem, filosofică, sociologică și estetică. Căci, în acest sărut al țărînei, la care el a fost abia martor ocular, el va vedea finalmente, pe de-o parte, legătura organică, corporală și psihică, totodată vitală și mortală, a țaranului cu pământul ca pe o relație înrădăcinată simultan în obscuritățile somei și psyhei freudiene și jungiene, în sînge și în înconștientul individual și colectiv, istoric și transistoric, dar, pe de altă parte, tot în acest sărut trebuie că se află și punctul de plecare al viziunii organiciste și al constituirii categoriei organicului rebreanian în sensul ei ontologic, relevat cu temeinicie și acribie ardelene, ca suport al celorlalte nivele de sens, inclusiv al celui estetic, de Mircea Muthu¹⁵. În deceniul următor, alte două evenimente private – executarea, în mai 1917, „prin ștreang”, pentru că „a încercat să treacă la români”, a fratelui său Emil, fost „ofițer artilerist în armata austriacă, adus să lupte pe frontul românesc” și vederea, la sfârșitul anului următor, a unei fotografii ce „reprezenta o pădure plină de cehi spînzurați în dosul frontului austriac dinspre Italia”¹⁶ – îl marchează pe Rebreanu atît de profund încît vor deveni punctul de plecare și sesamul ce va deschide în el, iar apoi în *Pădurea spînzuraților*, ușă după ușă. Uși ce dau – deopotrivă pe plan ontic, ca și pe planurile moral, politic, filosofic și religios – spre zone existențiale și nivele de cunoaștere din ce în ce mai cuprizătoare și... univesale. Deși n-avea cum să fie protagonistul lor nemijlocit, ci doar martorul implicat pe „n” planuri, cele două evenimente-declîc – dar mai cu seamă moartea fratelui (în împrejurările socio-istorice cunoscute), în care se implică pînă peste cap, pe care și-o apropiază și cu care se identifică afectiv și mental ca și cum ar fost moartea sa – îi vor deschide nu numai ușa experienței efective și problematicei morale a apartenenței etnice, dar și pe aceea a revelației metafizice a patriei. Ca și, mai departe, pe aceea a revelațiilor... ultime – deopotrivă fizice¹⁷, psihice și metafizice – ale morții. Pe cele trei direcții posibile: ale morții aproapelui, ale apropierii morții proprii și ale celei în genere. În sfîrșit, la mai bine de un an după moartea fratelui, Liviu Rebreanu va trăi, însă acum direct, fără nici o mediație, scena aflată la originea romanului *Adam și Eva*, iar în ea deschiderea privatului – ba chiar a intimului – spre universal e mai evidentă ca oriunde:

¹⁴ Liviu Rebreanu, *Jurnal*, I, București, Ed. Minerva, 1984, pp. 301-315.

¹⁵ V. eseu *Liviu Rebreanu și categoria organicului*, în Mircea Muthu, *La marginea geometriei*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1979, pp. 23-42. „Dintre sensurile categoriei de bază [a organicului], dintre fațetele acesteia, am desprinde în primul rînd accepțiunea – afirmă și subliniază la propriu criticul – ontologică” (p25). Pentru întreaga discuție despre fețele categoriei organicului, despre importanța ei capitală în gîndirea și arta scriitorului, precum și despre „paradoxul” său la Rebreanu, v. de asemenea cartea de bază a lui Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1993.

¹⁶ Liviu Rebreanu, *op. cit.*, pp. 115-117.

¹⁷ Chiar și fizice, deoarece, în timp ce se canonește să scrie *Pădurea spînzuraților*, urechile scriitorului percep prezența străină, fantasmatică, a fratelui mort: „am început să percep – mărturisește el (*op. cit.*, p. 316) – niște bătăi ușoare în fereastra mea, delicate ca ale unor degete imateriale. Deschideam, cercetam întunerecul. Nu era nimeni și nimic... Cînd însă bătăile acestea misterioase s-au repetat nopți de-a rîndul, insistent – fiindcă sînt, repet, credincios și superstițios – mi-am zis că nu poate fi decît sufletul fratelui meu, care cere îngrijirea creștinească ce nu i-a fost acordată. Și atunci am pornit să caut și să găsesc negreșit mormîntul fratelui spînzurat”.

„Pretextul romanului *Adam și Eva* e o scenă trăită prin septembrie 1918 la Iași. Pe strada Lăpușneanu, pe o răpăială de ploaie, am întâlnit o femeie cu umbrelă. Din depărtare m-au uimit ochii ei verzi, mari, parcă speriați, care mă priveau cu o mirare ce simțeam că trebuie să fie și în ochii mei. Femeia mi se părea cunoscută, deși îmi dădeam perfect seama că nu am văzut-o niciodată. Din înfățișarea ei înțelegeam că și ea avea aceeași impresie. Am trecut privindu-ne cu bucurie și curiozitate, ca și când ne-am fi revăzut după o vreme îndelungată. Nu ne-am oprit însă, deși am fi dorit amândoi. Umbrela îi alunecase într-o parte. Din figura ei totuși n-am reținut decât ochii și mai mult privirea. După ce am trecut câțiva pași, mi-a părut rău că nu m-am oprit și am întors capul. Făcuse și ea aceeași mișcare, îndemnată desigur de același imbold. Pe urmă a dispărut pentru totdeauna... Asta este scena. Era primul caz pentru mine din acel *déja vu* despre care vorbesc teosofii și toți adepții mistici ai reîncarnării”¹⁸. Experiența privată a *déja vu*-ului e ușa ce dă direct, fără nici un intermediar, în teosofia reîncarnării. Ea conține virtual intuiția metempsihozei. Ba chiar și pentru un raționalist pur sînge, ea trimite de-a dreptul la ideea universalistă a posibilității reîncarnării: dacă o femeie pe care n-am văzut-o niciodată îmi pare că o cunosc de când lumea, iar ei i se pare la fel în ce mă privește, n-am ce face – dacă nu vreau să atribui ușure și științific, spre a scăpa de el, acest fenomen vreunei iluzii a memoriei, vreunei paramnezii – n-am ce face, deci, decât să deduc, logic, că nu ne-am putut cunoaște altundeva decât într-o altă viață, anterioară. Iar dacă impresiei de *déja vu* i se mai adaugă și o viziune mai veche, ca de vis „cu ochi deschiși”, în care te vezi întâlnindu-te cu o fată superbă, „într-un costum ca în piesele istorice” și într-un decor dintr-„o altă epocă, mai frumoasă, mai romantică, cu câteva sute de ani în urmă”, cum e aceea rebreaniană, succedantă și poate subsecventă unor eșecuri amoroase, survenită pe cînd scriitorul avea abia 14 ani și căzuse la pat, bolnav de friguri și cu febră în creștere, atunci reîncarnarea e experimentată chiar de tine însuși, pe propria-ți piele, iar convingerea / credința în ea e gata înrădăcinată. În propria mărturie¹⁹. În experiența *déja vu*-ului, în plus sprijinită de asemenea viziune personală, saltul din privat la teoria universalistă a reîncarnării, din *hic et nunc*-ul acestei experiențe intime speciale în eternitate e fără ocoluri și aproape instantaneu. Însă și cît se poate de firesc. Mai exact: în fapt, în *déja vu*, eternitatea... extra-temporală e *déja* prezentă, inclusă, în chiar clipa survenirii sale, chiar acum și aici, pe strada Lăpușneanu din Iași. Iar restul, adică nuvela care se va naște din această viziune și mai ales romanul care se va naște deopotrivă din experiența de la Iași și din acea viziune febrilă, nu e decât memorie reactivată și

¹⁸ Liviu Rebreanu, *op. cit.*, p. 318.

¹⁹ *Op. cit.*, pp.319-320: „În primăvara aceea aventuroasă – mărturisește Rebreanu tocmai după ce și-a descris cu puțin umor eșecurile amoroase adolescentine – am sfîrșit prin a mă îmbolnăvi de friguri. Stăteam întins pe pat, privind pe fereastra ce se afla în peretele din față. Febra creștea sau poate numai inima mea adolescentă se înfierbînta de dorințe tainice. Mă pomeneam visînd cu ochii deschiși. Îndeosebi o viziune revenea mereu: părea că fereastra cu zidul se topește, curtea se transformă într-un parc minunat cu feluriți pomi în floare și, mai încolo, cu un castel cu o terasă impozantă și cu niște scări largi de piatră albă. Eu însumi, tolănit în iarbă, între pomi înfloriți, așteptam parcă ceva cu inima strînsă. Eram eu, dar într-o altă epocă, mai frumoasă, mai romantică, cu câteva sute de ani în urmă.

Deodată, pe terasă apare o fată superbă, într-un costum ca în piesele istorice, mă zărește și coboară sprinten scările albe, spre mine. O îmbrățișare lungă, divină, din care ne smulge glasul barbar al tatălui fetei, desigur un conte furios [...].

Viziunea aceasta, de mult uitată, mi-a reapărut în suflet atunci cînd m-am apucat să scriu o poveste c reîncarnare.

Romanul *Adam și Eva* de-aici a pornit, deși apoi a urmat alte căi. Viziunea a servit doar la închipuirea teoriei ce mi-a trebuit pentru motivarea celor șapte vieți sau a încarnărilor celor două suflete, care în planul divn constituie unul singur, alimentat de o iubire eternă.

Se zice că omul numai cînd îmbătrînește începe să-și pună întrebări asupra începutului și sfîrșitului. Dacă e așa, e am început să îmbătrînesc foarte de timpuriu, aproape de pe vremea cînd am avut viziunea pe care v-am povestit-o.”

imaginație. Retrăire anamnestică și creație. În altă ordine de idei, nu strică să fie precizat aici că această experiență, oricât de importantă pentru scriitor, e cu cîntec. Fiindcă, cu toate că are o valoare ontică și de adevăr existențial ieșită din comun, *extraordinară* – întrucît e atît de deschisă încît, în ea, el își transcende ființa temporală și ajunge să trăiască efectiv, măcar atît cît ține impresia de deja-văzut, la nivelul ființei eterne, divine – aceasta nu are autoritatea, de altfel, aflată doar în ea însăși, de a garanta și valoarea estetică a romanului căruia-i este origine (sau pre-text) și pe care romancierul îl îndrăgește, dintre toate cîte a scris, cel mai mult. După cum n-o garantează nici pentru critica de identificare în genere, care se acroșează de acest gen de experiență și care-și atinge, pusă-n fața unui roman ratat ca *Adam și Eva* – ratat!, cu toate că pormit de la o experiență genetică autentică și copleșitoare pentru scriitor – principala limită²⁰.

Dar să revenim de unde am plecat. Fie și numai aceste cîteva exemple istorice și de-a dreptul... folclorice, de la Sapho la Rebreanu, exemple între atîtea altele posibile, etalează de-a ajuns de clar ambiguitatea de substrat a experienței în discuție, manifestă, spre a o mai spune o dată, în antagonismul aparent dintre imediatețea ei, dintre aspectul ei privat, personal și unic și deschiderea spre ceva universal, pe care o conține și operează. Prin funcția ei de *interfață*. Numai că aceste două aspecte nu sînt în echilibru și nici la fel de evidente. Și nu sînt, deoarece, în mod firesc, aceasta se dă – atît celui ce o trăiește, cît și celui ce o privește și comentează – sub primul aspect, cel al unicității și imediateții ei concrete, și e prea posibil ca tocmai această evidență orbitoare să se afle la originea ignorării parțiale sau totale (pe de-o parte) a universalului către care deschide și mai ales (pe de alta) a universalității ei înseși. A prezenței ei, de-a lungul istoriei literaturii europene, la originea operelor literare și nu numai.

De aceea, poate, acest fenomen al experienței creatoare nici n-are un nume ferm. Căci acela de revelație, unul dintre cele care i s-ar potrivi, are o prea mare – și prea veche! – încărcătură mistică și teologică pentru a da seama și de zona lui secularizată: modernă. Or, ceea ce nu are nume sigur – e clar că n-a fost perceput ca fenomen totodată distinct și universal. Iar această carență de percepție – și, spre a o boteza, să-i zicem: carență de numire – explică (poate, mai bine decît orice) și de ce n-a fost cercetat și *descriș* fenomenologic decît pe anumite aspecte și pentru unele zone ale literaturii europene, însă nu și în globalitatea / totalitatea și mai cu seamă în specificitatea sa de *fenomen originar* al experienței creatoare. Ce n-are nume sigur n-are cum avea nici identitate caracteristică certă.

²⁰ Problema raportului dintre *experiența genetică* și *valoarea estetică* a operei generate de ea nu intră în vederile propunerii de față. Însă problema mai generală – al cărei caz particular este aceasta – a relației dintre critica de identificare, orientată prioritar spre subiectul creator și spre experiența subiectivă ce va fi încarnată în operă (firește, nu neapărat, ca aici, doar spre cea genetică) și critica de evaluare estetică, orientată prioritar spre încarmarea ca atare și spre valoarea care face din operă un obiect ierarhizabil între altele din aceeași categorie (firește, neapărat valoarea estetică) a rezolvat-o cu onestitate și corect, tocmai de pe poziția teoretică și practică a criticii fenomenologice, de identificare, conchizînd că acest gen de critică se oprește tamen în fața judecății de valoare estetică, găsindu-și aici principala limită, Luciano Anceschi, într-un studiu căruia i-am pierdut, deocamdată, urma.

Partea aplicativă a propunerii de față a dat și ea, pe cît i-a fost cu putință, o rezoluție practică atît problemei generale, cît și celei particulare. Primeia – printr-o mișcare de du-te-vino, uneori dezechilibrată, între o abordare particulară (într-o anumite versiune, cum se va vedea) de tipul celei a criticii de identificare, de derivație fenomenologică, atentă la experiența subiectului creator, și una de tipul celei a criticii tradiționale de judecată estetică, atentă la obiect în starea lui împlinită estetic și la valoarea sa estetică. Iar celei de-a doua – prin constatarea uluită că – iar pentru asta romanul lui Rebreanu *Adam și Eva* e cît se poate de instructiv! – importanța experienței genetice pentru autor, autoritatea ei asupra lui, valoarea ei pentru el nu garantează și valoarea estetică a operei căreia i-a fost impulsul inițial. Dar garantează, în schimb, altceva. Și anume că scriitorul, oricare scriitor derm de acest nume, trăind o astfel de experiență, e *autentic* în sensul etimologic al cuvîntului: că el, de fapt, e un *αὐθής*, adică o ființă care acționează din propria putere, ca un stăpîn absolut, suveran, avînd *αὐθής*, putere absolută. Și asta indiferent că ratează sau ba împlinirea estetică a operei. E evident că între punctul de plecare ontic al operei și cel de sosire – între experiența pre-formală și valoarea estetică a operei formalizate – se interpun alte instanțe, între care factorii configuratori trebuie că sînt principalii responsabili de nivelul de împlinire estetică a operei. Dar asta e o altă poveste, nici ea în vederile acestei propunerii.

UN NUME, POATE, MAI POTRIVIT

Și totuși: nici gândirea nedeterminată a lui Georges Poulet, nici tema lui Andrei Cornea nu epuizează, cu toate că sînt incluse în el, întregul cîmp al impulsurilor creativității umane. Și nu-l epuizează nici chiar dacă-l împuținăm nițel, ignorînd deliberat – cum, de altfel, și trebuie s-o facem, din lipsă de competență – măcar creația științifică și cea tehnică. Chiar și așa, restrîns, acesta este mult mai vast decît pot ele să acopere, iar impulsurile genetice infinit mai variate. Și amestecate. Limita lor principală, însă nu și insurmontabilă, ar fi aceea de a reduce sfera enormă a creativității – mai precis: *materia prima* și totodată *primum movens* de sorginte subiectivă ale acesteia – la emisfera fiecăreia. În plus, nici numele lor nu sînt cele mai adecvate în raport cu referentul lor: momentul inițial, genetic al creației. Unul, cel pouletian, este doar indicativ și nu sugerează decît statutul ontic, însă deloc caracteristicile primare ale realității subiective denuminate: inițialitatea și geneticitatea. Celălalt, acela al eseistului nostru, deși corect din punct de vedere etimologic²¹, în schimb, poate duce la confuzii atît prin intersecția cu sensurile obștești, cît și – mai cu seamă – prin cea cu puzderia de accepții pe care cuvîntul *temă* le are în critică și teoria literară.

Ultima intersecție, însă, poate încurca borcanele taman din cauza asemănărilor de sens. Astfel, spre-o pildă mai mult decît relevantă, într-un eseu despre *Hermann Hesse* (1947) din *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (1954), Ernst Robert Curtius dă temei, distingînd-o de *motiv*, ba chiar opunîndu-i-l net, o definiție destul de apropiată – căci și el descumnează, chiar expres, prin acest cuvînt, aspectul „primitiv” și, doar implicit, pe cel genetic al subiectivității creatoare – de aceea a lui Andrei Cornea: „Motiv și temă nu sînt sinonime, iar criticul să facă bine și să le distingă. Motivul e ceea ce dă fabulei («mitului» din poetica aristotelică) mișcare și coerență. Motivul aparține aspectului obiectiv. În schimb, *tema e tot ceea ce vizează relațiile primitive ale persoanei cu lumea* (s.n.); tematica unui poet constituie registrul reacțiilor sale tipice în fața anumitor situații în care-l pune viața; *tema aparține aspectului subiectiv* (s.n.). E o constantă psihologică: e congenitală (innată) poetului. Motivul e inspirat, descoperit, inventat – ceea ce, la urma urmelor, e același lucru. Cine are doar teme nu va reuși în epos, însă nici în dramă. Și nici chiar în marea poezie lirică! Atingem aici o lege estetică, căreia socotesc că T. S. Eliot i-a găsit cea mai bună formulă [în eseuul său despre *Hamlet*]: «Singurul fel de a exprima emoția în artă este acela de a-i găsi un *corelativ obiectiv*; cu alte cuvinte, un ansamblu de obiecte, o situație, o serie de evenimente care trebuie să alcătuiască formula acelei emoții *anume*; astfel încît, atunci cînd sînt date faptele externe care trebuie să se finalizeze în experiența senzorială, emoția să fie imediat evocată». Cu motivul, cu corelația obiectivă e depășită sărăcia purei «experiențe personale». Motivul e un organism autonom, de tip vegetal (vegetativ): se dezvoltă, se articulează, se ramifică, face frunze, flori, fructe”²². Definiția temei schițată de criticul german e – cum se vede – destul de apropiată, dacă nu chiar analogă, în termenii de bază, celei a eseistului român. În plus, nici cea a motivului nu e cu totul incompatibilă cu *subiectul* acestuia. Ba din contră, vorba lui Caragiale. Dar, deși termenii lor elementari sînt ciudat de asemănători, definițiile celor doi – ce-i drept, concepute pentru domenii de aplicație diferite, însă transferabile reciproc – nu sînt

²¹ În greacă, *thema* înseamnă, între altele, ceea ce pui undeva sau în ceva: v. A. Bailly, *Dictionnaire grec – français*, Paris, Hachette, 1956, p. 922. De această semnificație pare să se folosească și eseistul nostru: căci, chiar dacă adesea invizibil, tema sa e pusă în operă.

²² Ernst Robert Curtius, *Letteratura della letteratura*, Saggi critiche a cura di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 281-282.

chiar identice. Cel puțin ca punct de perspectivă! Căci, dacă motivul lui Curtius nu e tocmai echivalent cu subiectul lui Cornea, însă e subsumabil și ar chiar putea constitui o subcategorie mai analitică și operantă a acestuia, totuși tema lui Curtius, deși „vizează relațiile primitive ale persoanei cu lumea” și „aparține aspectului subiectiv”, e gândită din alt unghi decât aceea a lui Cornea. În timp ce aceea a neamțului reprezintă doar „o constantă psihologică”, aceea a eseistului nostru e definită mai degrabă din perspectivă larg ontică. Astfel încât chiar și atunci când par mai apropiate, definițiile temei, în fapt, se îndepărtează esențial. Ca și cele rutiere, intersecțiile multiramificate dintre sensurile unuia și aceluiași nume, pot provoca, precum în acest caz, ciocniri care se lasă, chiar dacă fără sînge, cu accidente mortale de circulație semantică și de comunicare. Cu confuzii.

Un nume, poate, mai potrivit – în lipsa altuia și mai potrivit – pentru realitatea subiectivă în discuție s-ar putea să fie, grație capacității sale absorbante și înglobante, acela – pe care, de altminteri îl utilizez de mai multă vreme pentru acest *denotatum* – de *experiență revelatoare*.

Chiar dacă expresia de *experiență revelatoare* nu e mai brează decât alte nume posibile pentru designatul în cauză, ea are cel puțin avantajul de a nu se întîlni cu concepte omofone și mai ales de a fi mai modestă... Iar apoi – nu în ultimul rînd, ci în primul – mai are încă un mic avantaj: prin ceea ce mai păstrează din legătura cu noțiunea de revelație personală, care indică întotdeauna o schimbare radicală în cursul unei existențe sau a unei cunoașteri, trimite la ideea de origine a ceva nou, de *început sau reînceput*. De *punct (nou) de plecare*: de naștere și renaștere, de inițialitate și geneticitate. Numai că și acesta este un avantaj fragil, deoarece îndată după nume – după dreapta sau aproximativa lui „potrivire” – încep deja dificultățile. Prima – și cea mai importantă – ar fi aceea că, fiind realități concrete trăite efectiv, experiențele revelatoare nu pot fi înțelese – întrucît ajung la noi mediate printr-un limbaj sau altul – pînă la capăt decât de cel ce le-a avut. De cel ce, la un moment dat, le-a fost sediul de o clipă. Și adesea, în plină lumină, nici măcar de el. Apoi, trecînd de la plural la singular, experiența revelatoare în genere nu poate fi – nefiind un construct mental de tipul conceptului, ci o experiență subiectivă încă informă, căreia, eventual, i s-ar putea încropi o *topică*: topica experienței revelatoare – nu poate fi de-finită.

LA GRADUL ZERO, SCRIPTIBILUL ȘI DE-SCRIPTIBILUL

În schimb, noroc că poate fi, atunci cînd e mărturisită și pusă-n forma operei, cît de cît indusă – pe calea intuiției și identificării simpatetice – și *descrișă* – de fapt, re-scrișă – ca fenomen psiho-spiritual, cu structură eidetică specifică sau, mai modest, specificabilă. Structură întrucîtva descriptibilă în sensul că i se pot măcar indica granițele și releva componentele atît la nivelul substanței (în sens etimologic), al elementelor de conținut, cît și la acela al formelor de apariție, al fenomenalizărilor... perceptibile. Dar cu următoarea precizare la mintea cocoșului, însă necesară: anume că în sine, în act, înainte de a fi relatată, la gradul zero al discursului, să zicem, experiența revelatoare e informă, pur substanțială. Iar de „nivele” de descriere, de „structură” sau „formă” nu se poate vorbi decât din clipa cînd e mărturisită de subiectul ce i-a fost sediul: adică din clipa-n care a fost transpusă într-un limbaj sau altul și s-a transformat în discurs, de regulă, narativ / teatralizat, de gradul întîi. Discurs *al* experienței revelatoare, care poate deveni el însuși obiectul altuia de gradul doi, *despre* acesta și, indirect, *despre* aceasta – comentariul. De așa ceva n-are cum fi vorba decât după ce

experiența antediscursivă²³ a ajuns, dintr-un motiv sau altul, să fie scrisă. Doar după ce a fost scrisă, evident, ea poate fi de-scrisă. Doar după ce, cum ar zice Cornea, dintr-un secret inefabil al persoanei, a ajuns, într-un fel sau altul, în limbaj și a fost astfel circumscrisă, ea poate să fie înțeleasă pe calea identificării simpatetice și pusă în evidență ca realitate specifică prin descriere. Firește. Doar scriptibilul e de-scriptibil. Și doar prin el, fenomenului experienței revelatoare îi pot fi sesizate cât de cât granițele, componentele și structura specifică. Iată-le, într-o creionare rapidă și (deocamdată) aproximativă, pe cele din urmă, însă implicându-le întrucitva și pe cele dintîi. Nu sînt schițabile – nici măcar pe o hartă oricît de sumară – hotarele între care se situează un fenomen, fără a fi implicate un pic și componentele, și structura reliefului. Frontierele sale sînt doar indicative. Aproape indiferent de criteriul lor de trasare.

Astfel, în funcție de gradul său de (in)determinare, experiența revelatoare la singular ar cuprinde – pe de-o parte și cumva pe verticala subiectului creator, adică în limitele experienței imanente persoanei – între marginile sale specifice, la o extremitate, gîndirea sau, mai bine, experiența indeterminată pouletiană, inclusiv, iar la cealaltă extremitate, tema lui Cornea și / sau cea a lui Curtius, deja binișor, oricum măcar pe jumătate, determinată, deci exclusiv acestea. Pe de altă parte și pe aceeași verticală a subiectului creator, însă prelungită la maximum, pînă în teologic sau mistic (sus) și empiric (jos), adică unind experiența, chiar empirică, a persoanei cu transcendența, fenomenul experienței revelatoare ar include, la un capăt, revelația propriu-zisă, cu intervenție divină nemijlocită și manifestă ca voce, lumină, foc etc. – iar la celălalt, mai mundan, experiența revelatoare fără, cel puțin aparent, intervenție divină directă. Și, în plus, înfiptă în solul impur și pestriț al experienței noastre terestre: de la cea empirică, cu lucrurile și ființele, la cea reflexivă, despre acestea. Sau de la cea corporală și obscură la cea intelectuală și limpede.

La vîrfurile acestei verticale s-ar situa, de pildă, revelația de tipul aceleia a lui Saul de pe drumul Damascului²⁴, ca și revelația Sfîntului Augustin din grădina casei de la Milano²⁵, descrisă în Cartea a VIII-a a *Confesiuni*-lor, sau cea de la Manresa, pe rîul Cardoner, din 1522, a lui Ignățiu de Loyola, povestită în *Autobiografie*²⁶. Tot aici ar intra și majoritatea

²³ Se-nțelege că experiența revelatoare poate exista – și chiar există – și în afara limbajului. Astfel, nivelul întîi, antediscursiv sau nondiscursiv, poate exista și fără cel de-al doilea, cel al discursului acesteia. Căci, așa cum demonstrează J. Ruffié (în *De la biologie à la culture*, Paris, 1976, p.357), limbajul nu este condiția *sine qua non* a existenței gîndirii, cunoașterii ori chiar descoperirii: „De fapt, putem foarte bine gîndi și cunoaște fără limbaj și e posibil ca, în anumite privințe, să putem cunoaște mai bine. Gîndirea se regăsește în capacitatea de a defini o conduită rațională, în facultatea de reprezentare mentală și de abstractizare. Animalul (capabil să distingă forma triunghiulară sau anumite combinații de obiecte) gîndește precum copilul mic care nu vorbește încă, sau ca surdomutul ce nu a fost educat [...]. Studiul clinic dovedește că nu există corelație între dezvoltarea limbajului și cea a inteligenței: un deficient mental poate să vorbească bine, un afazic poate fi foarte inteligent [...]. Și la omul normal facultățile de elaborare par mai mult sau mai puțin estompate de facultățile de exprimare. Marile descoperiri par să se facă independent de limbaj, pornind de la scheme (*patterns*) elaborate în minte” (apud Pierre Hadot, *Ce este filosofia antică?*, trad. de George Bondor și Claudiu Tipuriță, Polirom, Iași, 1997, p.30). Dacă nivelul întîi, cel al experienței revelatoare ca atare, care e și ea gîndire, cunoaștere și descoperire, iar înf de toate iluminare, însă nu numai mentală, ci și... corporală chiar, poate exista independent de limbaj, ca realitate pre-discursivă, iar nivelul al doilea, cel al discursului ei, nu e dependent decît de cel dintîi, cel de-a treilea, al discursului despre ea, îl presupune neapărat pe – și nu există decît prin – cel de-al doilea.

²⁴ *Biblia*, Fapte 9, 3-9, trad. de Gala Galaction și Vasile Radu, București, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1968, p. 1237.

²⁵ Fericitul Augustin, *Scrieri alese*, partea întîi, *Confessiones / Mărturisiri*, trad. rom. de Nicolae Barbulescu, București, Ed. Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1985, pp. 178-185.

²⁶ Ignazio di Loyola, *Storia della vocazione e della missione*, traduzione dallo spagnolo di Gaetano Bisol, Gabriele Casolari, Milano, Società San Paolo, 1990, pp. 32-44.

revelațiilor misticilor și sfinților mari și mici, relatate în propriile mărturii memorialistice sau în *Viețile* lor narate de alții. Însă, nu numai ale lor. Ci și ale altor categorii, plasate mult mai jos pe scara experienței religioase și sfințeniei, cum ar fi, între altele, anumiți scriitori ca, spre a da un exemplu contemporan, prozatorul francez André Frossard care, la douăzeci de ani, în plin Paris, într-o capelă de pe „strada Ulm, aproape de Școala Normală Superioară”, are o revelație luminoasă și numinoasă de același tip, dar pe care o va mărturisi de-abia după treizeci și trei de ani, în 1969²⁷.

La baza mundană a aceleiași verticale, însă la celălalt vîrf al ei, cel cu ascuțișul împlîntat în cele de aici, în cele experimentate și adesea înțelese aici, jos, fără ajutor transcendent manifest, s-ar găsi experiența revelatoare extrem de diversă – situată pe una sau alta din pîrțile de experiență ce i-au fost date omului – cu lucrurile și ființele acestei lumi: cea cu ele, firește, fie pe nivelele corpului și sensibilității, fie pe cele ale conștiinței reflexive ori subconștientului. Experiență mai obscură sau mai clară – cum ar fi aceea, bachelardiană, cu cele patru elemente, ca și cu celelalte elemente inanimate ori animate ale lumii naturale, ori cu cuvintele, apoi cea cu ființele umane, precum cea amoroasă, morală, politică, în fine, de orice fel ar fi – pe care am putea-o desemna în bloc cu calificativul generic de existențială. Experiență existențială însă, a cărei treaptă cea mai de jos – însă nu în sensul devaluant de inferioară, ci în cel topic, de primă, chiar de primitivă, de inițială – este aceea a corpului față în față cu sine și cu lucrurile tangibile.

Dar această ultimă delimitare – a extremității de „sus” și a aceleia de „jos” – a realității subiective în discuție nu are decît o relevanță indicativă și vagă: aceea de a sugera, punctîndu-i cumva frontierele și indicîndu-i cumva diversitatea conținuturilor, că experiența revelatoare este atît de întinsă încît *spațiul ei de joc* – de manifestare imprevizibilă! – *nu e îngrădit decît de limitele subiectului și de cele ale existenței*. Că, în realitate, se poate realiza *la toate nivelele subiectului, în relație cu toți fușteii scărilor ontologice. Cu toate nivelele ființei și ființării*. De la nivelul corporal și sensibil al subiectului, trecînd prin cel sufletesc, la acela spiritual și suprasensibil. De la etajul inanimat al ființei, trecînd prin cel uman, la acela al transcendenței pozitive sau negative – pline sau goale. Pe scurt – și amestecînd... metaforic planurile și suprimînd distincția dintre subiect și obiect – experiența revelatoare poate avea loc oriunde și poate veni de oriunde: din oricare din relațiile menționate ale subiectului, pe oricare din nivelele sale, cu oricare din nivelele obiectului – ale referenților săi. Sursele și resursele ei generatoare sînt neîngrădite și – la drept vorbind, cum se va vedea mai încolo – ea poate pica de oriunde. Poate surveni oricînd și, mai ales, de oriunde: din cer sau din pămînt, din paradis ori din infern, dinspre Dumnezeu sau dinspre Diavol (depinde cu cine lucrezi), ca și din corp ori din spirit, din carne ori din intelect, din trup ori din suflet, din senzații ori din conștiință, din inconștient sau conștient, din ireflexiv sau reflexiv, din subconștient sau supraconștiință, din sensibil sau suprasensibil etc. De oriunde și din orice. Însă și – mai ales – din amestecuri imprevizibile – în funcție de constituția individului și de experiența sa cu lumea – ale acestora: teoretic, ale oricărui element cu oricare altul.

Această ultimă pistă de descriere, ducînd la o hartă hiperanalitică și dispersă pînă la confuzie, sugerează cam asta. Și cam atît. Căci, punînd accentul pe diversitate, încurcă lucrurile, estompîndu-le claritatea și așa precară.

²⁷ V. dialogul – *Dumnezeu: cine este el ?* – dintre Jean Guilton și André Frossard, în Jean Guilton, *Dumnezeu și știința*, trad. rom. de Ioan Bagu, București, Ed. Harisma, 1992, pp. 123-135.

O DESCRIERE CEVA MAI ADECVATĂ

O descriere ceva mai adecvată și – fenomenologicamente – mai eficace ar fi mai curînd (ori doar momentan) cea dinții, însă combinată cu infraschema... eidetică a celei din urmă. Astfel, experiența revelatoare la singular, în faza ei încă *nescrisă*, ar fi, în esență, experiența pur subiectivă și pre-formală – de fapt, pre-scrisă sau pre-textualizată, iar uneori poate chiar nonverbală – a subiectului creator cu sine însuși și cu alteritatea obiectuală, umană și transcendentă a existenței. Ea s-ar întinde pe intervalul plurietațat dintre gîndirea indeterminată pouletiană, inclusiv, și tema lui Cornea și chiar cea (ca o completare pe alt plan, psihologic, a primeia) a lui Curtius, exclusiv, desfășurîndu-se prioritar pe una sau alta din piste sau liniile de forță – însă nu întotdeauna doar pe una singură! – ale relației subiectului creator cu sine însuși, cu lucrurile, cu celălalt și cu transcendența. Cu alte cuvinte, și rezumînd parțial discuția de pînă acum, experiența revelatoare nu se desfășoară doar în interiorul relației i-mediate a subiectului creator cu sine, ca în gîndirea indeterminată pouletiană, și nici numai în acela al relației sale mediate cu cineva sau ceva, ca în cazul temei lui Cornea. Ci, incluzîndu-le pe ambele într-unul și același fenomen, și într-un fel, și-ntr-altul. Iar în cel de-al doilea numai cu condiția inegociabilă a menținerii temei în stadiul informal, pre-tematic, adică anulînd-o în definiția ei: căci, spre deosebire de temă, care ține de momentul incorporării, de stadiul *deja* formal, obiectiv, al operei, experiența revelatoare în stare pură nu este încă pusă în formă, ci e experiență pre-formală, încă netematizată. Însă mereu, în această fază descriptivă, în legătură cu subiectul creator. Firește, creator în viitor. Căci – trăsătură capitală! – chiar și atunci cînd survine pe secvența relațiilor sale cu alteritatea, experiența revelatoare se petrece în subiect și aparține funciar subiectului creator. Acesta este *topos*-ul absolut: locul în care apare, în care se fenomenalizează. Și se realizează ca proces subiectiv prin excelență. Firește, în ea, subiectul percepe și mai ales *se* percepe, înțelege și mai ales *se* înțelege și mediat. Însă tot pe sine. Deși în relație cu alteritatea. Care e, cumva, ocazia ei.

Poate cu excepția revelației cu intervenție transcendentă, experiența revelatoare de la subiect pleacă și la el se întoarce, chiar dacă pe calea ocolită a mediației. *El este totodată punctul ei de plecare și cel de sosire*: „sursa absolută”, cum ar zice Merleau-Ponty²⁸, ca și ținta ei. Iar între aceste două puncte ale aceleiași subiectivități și chiar pe intervalul dintre ele se va desfășura, evident, procesul ei.

ALL' IMPROVVISIO! ȘI O TRIPARTIȚIE... TOPOLOGICĂ

Dar cum se desfășoară acest proces? Cum se derulează în specificitatea sa de proces gnoseologic, ca act de percepție și înțelegere de sine a subiectului creator, experiența revelatoare? Cum se săvîrșește actul ei propriu zis? În ce mod? Dar și în ce fel de timp și în ce spațiu? Pe scurt: cum se *petrece* și, chiar, cum de se petrece? Întîi, ea nu se petrece, deși poate să-l includă, doar la nivelul purei raționalități. Al raționalității programate și programatoare. Și nu se întîmplă astfel fiindcă e mai amestecată și mai complexă decît rațiunea. În orice caz, pe lîngă rațiunea clară, care, de altminteri, uneori e posibil să și lipsească de la apel, ea cuprinde sensibilitatea, percepția și mai: cu seamă intuiția iluminatoare, care joacă rolul decisiv și care nu poate absenta la apel. În nici un caz. De fapt, experiența revelatoare nu poate fi provocată rațional și nu ține, deși e imitabilă și repetabilă după ce a avut loc, de domeniul previzibilului și al rațiunii calculatoare. În realitate, cel puțin inițial, pentru prima oară, ea nu are loc și nu se manifestă – iar asta e o altă caracteristică esențială a ei – la

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoméologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. III.

comandă, ci survine (în sensul tare, francez, al cuvîntului). Ea vine pur și simplu. Vine pe neașteptate. *All' improvviso*. Sau, cu trei verbe italiene mult mai adecvate și mai tari ca sens decît corespondentele lor românești: ea *avviene*. *Capita*. Și mai cu seamă: experiența revelatoare *accade*. Se-întîmplă pe neașteptate. Survine. Pică pe negîndite. Cade ca din cer. Fără preaviz. Neprevăzut. Pe merit sau, adesea, pe nemeritate. Oricum, aceasta se întîmplă să ți se dea. Sau nu. Să te aleagă. Sau nu. S-o primești ca pe un dar divin și nescontat. Sau să n-o primești, poate, niciodată. Se întîmplă să ajungi s-o ai sau să n-o ai. Să sesizezi c-ai avut-o sau nu. Iar cînd se întîmplă să ai noroc s-o sesizezi și să realizezi c-ai primit-o, ea îți poate, deși nu-i obligatoriu în toate cazurile, produce surprize chiar șocante – în funcție de planul ontic pe care te situezi și cel pe care se situează ea, și pe care ți-l relevă. Sau, măcar, din care-ți relevă doar ceva anume. După acest criteriu... topologic, ar exista trei situații descriibile, corespunzînd, în mare, a *trei fenotipuri de experiență revelatoare*. Iată-le, în continuare, schițele fugitive și oralizante (în speranța receptiei cu cîrlig).

Cînd te situezi sau, mai exact, cînd *crezi* că te situezi *deasupra*, iar ea pe un plan inferior celui pe care-ți închipui că-l ocupi deja, cînd ea îți dezvăluie adevărul a ceva de sub cel pe care te crezi așezat, poți avea – după ce ți s-a tăiat din lungul nasului – o experiență revelatorie sau chiar o revelație regresivă ori katabasică (în sens tehnic). De pildă: ca aceea a lui Ghilgameș, a quasi-zeiescului Ghilgameș, care-și *descoperă*, în fața cadavrului în putrefacție al prietenului său, dimensiunea umană, de ființă muritoare, sau, apoi, ca aceea a Fiului Risipitor, care *înțelege* în sfîrșit, în fața porcilor stăpînului său, că ordinea Tatălui, de care se rupsese printr-un gest orgolios și brutal, era mai bună decît cea rîvnită de el; sau, în fine, ca aceea de la capătul romanului lui Cervantes, cînd Don Quijote, scăpînd de sub *imperium*-ul iluziei literaturii cavalierești, redescoperă lumea reală așa cum era ea.

Invers, cînd – văzîndu-ți prea bine lungul nasului – te situezi *sub* planul ei de manifestare, cînd ea vizează adevărul a ceva de pe un plan de deasupra ta, oricum mai înalt decît cel pe care consideri că stai, poți avea – după ce ai epuizat, cum sună o jumătate de vorbă pindarică, sfera posibilului de sub picioare – o experiență revelatorie sau taman o revelație progresivă, ori anabasică și anatreptică, în virtutea căreia să năzuiești, cum sună cealaltă jumătate a vorbei pindarice, taman la stele. De pildă: ca aceea a lui Dante, care are revelația iubirii nu numai ca principiu al vieții sale noi (*Incipit vita nova*) și ca principiu genetic al operei sale, dar și ca principiu cosmic: „*L'Amor che muove il sole e l'altre stelle*”, sau, apoi, ca aceea, de peste secole, care-l face pe Proust să regăsească finalmente „puțin timp în stare pură”. Ori ca aceea, și mai și, a contemporanului nostru Frossard, căruia, la un moment dat, într-o capelă modestă, i se revelă însuși Dumnezeu, transformîndu-l brusc, dintr-un ateu oarecare, într-un scriitor creștin, dar și – nu mai puțin, ci din contra – ca acelea, buzderie, ale diferitor sfinți și altor tipuri de subiecți gînditori, creatori ori ba, într-un domeniu ori altul.

În sfîrșit, cînd te situezi pe același plan cu ea, cînd ea se manifestă pe propriu-ți plan de căutare prealabilă, poți avea o experiență revelatorie... homoplană și protreptică. Însă ca moment de declanșare și desfășurare, totuși, neașteptată. Imprevizibilă. Și în această situație mijloc, la fel ca în celelalte – și indiferent de ce fel de subiect al experienței ar fi vorba, fie el om de geniu ori mai de rînd – ea survine. *Accade*. Cade, cumva, pe nepusă masă. Oricui – ea i se întîmplă *all' improvviso*. Ori nu i se întîmplă deloc.

Și dacă se întîmplă ca alternativa pozitivă să fi trecut în act, acest lucru se petrece, de regulă, doar în două chipuri: fie dintr-o dată, subit, instantaneu, fie încetul cu încetul, cumva pulsativ, însă discontinuu, repetitiv și progresiv totodată. În primul mod, neanunțat de nimic, pe nepusă masă, inopinat și brusc, are loc, de pildă, revelația mistică a lui Frossard: lumina

divină îi apare – de fapt, irumpe, explodează – și îl pătrunde brusc, iar ea, caz excepțional, nu va dispărea decât după o lună. În al doilea mod, din când în când, încetul cu încetul, însă intermitent, se desfășoară în schimb, întreruptă adesea de largi secvențe temporale de altă natură, obișnuite, experiența revelatoare dantescă: momentele ei, presărate discontinuu de-a lungul unui interval cam de un deceniu și jumătate, evoluează acumulator, cumva pe bîjbite și pulsativ, însă implacabil, către punctul acmeic, de iluminare. Însă chiar și atunci când se întîmplă în al doilea mod, progresiv, când se manifestă și se realizează astfel, oarecum ca urmare și în logica unor momente anterioare al căror sens revelatoriu n-a fost sesizat încă la adevărata lui valoare, există totuși, aproape întotdeauna, în perindarea acestor momente antercedente mai estompate și legate între ele ca părțile unei suite muzicale, un moment decisiv, mai important și adesea mai pregnant decât toate celelalte, al iluminării. Un astfel de moment ar fi, spre a da cîteva exemple, cel în care Ghilgameș contemplă cadavrul putrefact al lui Enkidu, cel al conversiunii de la Milano a Sfîntului Augustin, precum și cel constituit de cele trei vise descartiene din noaptea de 10 noiembrie 1619 ori cel al viziunii pascalienne din noaptea de 23 noiembrie 1654. Și, desigur, cu mult înaintea acestora din urmă, tot un moment de același gen e și acela în care Dante desenează un înger pe o tăbliță, prefigurare a *Divinei Comedii*, însă a cărei semnificație revelatoare și putere creatoare vor ieși la iveală ceva mai tîrziu. Și anume, atunci când poetul își promite, cum atestă ultimele rînduri din *Vita nova*, să spună, împins de iubirea sa destinală, despre Beatrice „ceea ce n-a fost spus niciodată despre vreo femeie”²⁹. Nici chiar de el însuși: adică să lase în urmă stadiul deja revolut – și realizat – al sonetelor, să treacă și peste acela anticipativ, prefigurator, al imaginii îngerului desenat și să-și scrie – însă pornind de la intuiția simplă și esențială învelită în aceasta din urmă – *opera magna*. „Sîntem – afirmă Fred Bérance în comentariul său despre această schiță a îngerului – martorii metamorfozei care, în *Comedie*, va face din Beatrice călăuza către «Dragostea care pune în mișcare soarele și celelalte stele»”³⁰.

La fel ca mulți alți scriitori, toți aceștia au trăit momente anticipative, mai stinse sau mai eclatante, dar numai un moment este într-adevăr capital. Și numai acesta poartă – imediat sau mai tîrziu – la comprehensiunea ultimă. Moment, mai întîi, al, să zicem, căderii fisei, în care sau după care subiectul înțelege finalmente – mai limpede ori mai obscur – ceea ce i se relevă: iar asta fie că a căutat cu tot dinadinsul pe direcția a ceea ce i s-a dat să afle, fie că nu. Moment, apoi, mai ales, în funcție de care toate momentele antercedente ale aceleiași experiențe revelatoare vor apare ulterior, ca la Dante, în adevărata lor lumină și natură. Moment, însă, care, deși pregătit dinainte, apare și el tot pe neașteptate! Astfel încît – nefiind un eveniment obișnuit în accepția românească, comună a termenului, ci un *avvenimento* în cea italienească – experiența revelatoare survine sau *accade* întotdeauna. Că realizezi fenomenul, că nu. Că-ți da seama, că nu. Oricum, ca *avvenimento* subiectiv, ea se situează într-un alt timp decât cel comun și – era să spun, dînd cu bîta-n baltă – chiar într-un alt spațiu decât acesta. Numai că ultimul vădește mai degrabă o stare in-describibilă. Inordonabilă. Nu i s-ar prea putea descrie caracteristicile, în afară de una – transfigurarea pînă la nerecunoaștere. Căci spațiul de manifestare al experienței revelatoare – *topos*-ul în care se fenomenalizează – este mai curînd aleatoriu decât cerut sau ales de ea, după vreo exigență inteligibilă și decelabilă. Ea nu par nici să ceară, nici să-și aleagă locul. *Topos*-ul ei poate fi, în principiu, oricare: orice spațiu particular, anume. Și totuși, în timpul ei, în acel alt timp al ei, spațiul capătă adesea, însă n

²⁹ Dante, *Vita Nova*, trad. de Oana Busuioceanu și Romulus Vulpescu, în *Opere minore*, București, Ed. Univers, 1971, p. 78.

³⁰ V. Cuvîntul înainte al lui Radu Călin Cristea, la antologia din poezia lui Ștefan Aug. Doinaș, *Foamea de ură*, București, Ed. Eminescu, 1987, pp. V-VI.

întotdeauna, însemne distinctive, mărci caracteristice, devenind și el, la fel ca timpul ei, altul: firește, din punct de vedere calitativ. Chiar *cu totul altul* decît fusese înainte de manifestarea ei. Esențial și substanțial cu totul altul, cum e mai ales cazul revelației propriu-zise. Nu însă mereu și al experienței revelatoare. Cînd se întîmplă în primul fel, *topos*-ul își schimbă, pe secvența ei, caratele și se transfigurează, adesea, complet. Însă – trebuie subliniat cu tuș – se transfigurează în funcție de ea. De timpul delimitat în care se petrece. *Topos*-ul experienței revelatoare este o *funcție a timpului*: de fapt, o *proiecție* a timpului specific acesteia. Și chiar dacă te-ai hărnicii să-l descrii – n-ai face decît s-o descrii, mediat, tot pe ea, etalîndu-i efectele transsubstanțiatore sau nu, transfiguratoare sau nu asupra spațiului în care se desfășoară. Problema descrierii spațiului ei devine una a descrierii timpului ei: a manierei în care cel dintîi e marcat și modificat sau nu de cel din urmă. Care, spre a nu mai lungi vorba, acționează asupra *topos*-ului experienței revelatoare, cum atestă numeroase reprezentări literare și plastice, în genere, în două sensuri opuse: fie transfiguratoriu, atunci cînd se insistă asupra locului, fie nontransfiguratoriu, atunci cînd acesta contează prea puțin. Și cînd acționează în primul fel, fenomenul transfigurării topice e atît de puternic încît spațiul inițial (real) aproape că dispare, absorbit de răstimpul specific experienței subiective, după cum, invers, atunci cînd se întîmplă într-al doilea – spațiul, oricare ar fi el, nu are, de regulă, o altă (im)portanță sau o altă funcție decît pe aceea de a-i servi acesteia drept cadru, cel mai adesea aleatoriu, de manifestare. Astfel încît – cum în al doilea caz *topos*-ul nu prea contează, iar în primul se petrece cu el mereu cam același lucru – ceea ce rămîne cu adevărat descriptibil – și cîtă vreme spațiul nu numai că depinde de el, dar nu-i altceva decît un semn fluctuant al său – este timpul specific experienței revelatoare. Fapt însă deloc de mirare! Căci, dintre toate categoriile existenței, timpul este mereu categoria cea mai tare și care marchează în cea mai mare măsură ființa umană. Inclusiv, evident, experiența sa cea mai profundă și intimă: experiența revelatoare.

CONCLUZII / IMPLICAȚII

La urma urmelor, ar fi nu numai eronat, ci și, cumva, lipsit de uzul rațiunii – în sens, firește, caragialesc – să vorbești aici, la plural, de concluzii, atîta vreme cît însăși tema unilaterală, aproape monolitică, a propunerii de față poate rămîne, chiar la sfîrșitul convențional al acestor pagini, problematică. De fapt, dacă ar putea fi vorba aici de vreo concluzie, atunci aceasta n-ar fi decît una singură. Și anume: că (măcar pentru propunător) există *într-adevăr* ceva de felul și în felul experienței subiective puse aici în discuție și că ea constituie într-adevăr punctul de plecare onto-genetic al operei literare sau de artă, că, altfel spus, există fenomenul însuși al experienței revelatoare pre-formale sau pre-tematice, avînd caracteristicile specifice menționate (ambiguitate, inițialitate, geneticitate, imprevizibilitate) și manifestîndu-se într-un timp cu proprietăți specifice (momentaneitate, repetabilitate, extratemporalitate) și valabile, toate, pentru ambii versanți, pozitiv și negativ, ai lui. Dacă fenomenul experienței revelatoare, descris în prima parte a propunerii și regăsit, în mare, la autorii contemporani analizați în cea de-a doua, există într-adevăr, atunci acest fapt ar avea cîteva implicații sau consecințe minore sau majore (cine știe?), cîteva implicații / consecințe teoretice, estetice și critice, formulabile (cu „dacă”), pe scurt (fiindcă mai „pe lung” ar fi necesare măcar un număr egal de pagini cu cel deja consumat), cam așa:

1. Dacă experiența revelatoare există și constituie într-adevăr punctul de plecare pre-formal sau pre-tematic al operei, atunci e clar că opera începe înainte de operă, astfel încît lanțul complet al operei începe cu ea, continuă prin ceea ce ști(a)m în mod tradițional că este opera ca obiect estetic finit și sfîrșește la subiectul cititor, în orizontul lecturii, punctul ei de sosire.

2. Dacă originea operei (concept azi vetust!) se află într-o experiență subiectivă anterioară punerii ei în formă, iar aceasta considerăm că face parte din ea – căci fără ea nu poate fi înțeleasă cu adevărat și pînă la capăt sau, mai bine: *de la capăt!* – atunci înseamnă că e nevoie să ne recondiționăm concepția despre operă ca obiect estetic și să introducem, alături de elementele ce-o compun în mod obișnuit, încă un element: pe acela al sub-stanței subiective (în sens etimologic) din care purcede, firește, experiența revelatoare. Astfel încît o concepție diadică (distingînd, de pildă, între fond / conținut și formă) asupra operei ca obiect estetic ar deveni automat triadică, iar una triadică (distingînd, de pildă, între materie, conținut și formă) – tetradică. Ș.a.m.d.

3. Dacă cele de mai sus nu sînt cu totul aberante, atunci nici critica n-ar strica să nu rămînă rece. Și ea ar trebui să ia aminte, chiar înainte de toate, dacă s-ar putea, la momentul genetic al operei și – începînd, în sfîrșit, cu-nceputul – să purceadă în studiile sale de la cercetarea activității pre-formale a subiectului creator sau, cum îl numește Bachelard (referindu-se doar la scriitorii de literatură ficțională), a subiectului imaginant: în două cuvinte, de la... experiența revelatoare. Și dacă criticii ar proceda *mai întîi* astfel, adică, dacă și-ar începe actul critic cu critica de identificare (a subiectului critic cu subiectul creator), ar putea *mai apoi*, desigur, să facă, avînd deja o bază fermă, orice fel de critică le pofteste inima.

TEMATIZAREA EXPERIENȚEI REVELATOARE

Ștefan Augustin DOINAȘ – Noul Orfeu

UN PAUL VALÉRY PRINTRE BALCANICI

Născut și format în golful intracarpatic, adică în spațiul tradițional de contact al României cu Europa, Ștefan Augustin Doinaș, intelectual pur sînge și poet român nespecific, reprezintă cea mai occidentală și universalistă figură a poeziei române contemporane, dacă nu cumva chiar a celei de totdeauna. În orice caz, el a exclus cu bună știință din opera sa, firește, cu excepția fatalității lingvistice, aproape orice element de identitate zonală și de autohtonism, iar sub acest aspect, al dezorientalizării și dezautohtonizării programate, poetul nu suportă, la noi, decît un singur termen de comparație: prozatorul Radu Petrescu. De fapt, chiar față de marii poeți români cărora le este îndatorat (Arghezi, Blaga, Eminescu) și care n-au putut evita pecetea locului, personalitatea sa aulică și opera sa fără pete de culoare regională apar atît de desprinse de contingenta răsăriteană și de cea specific națională, încît poetul face figura unui superoccidental pripășit printre eurasiatici și est-etici. Sau, mai pe șleau: a unui Paul Valéry rătăcit printre balcanici. Agent de vază, alături de ceilalți susținători ai doctrinei euphorioniste lansate de Cercul literar de la Sibiu, al ultimei zvîcniri de orgoliu, înaintea căderii cortinei comuniste, a fibrei occidentale a culturii noastre, Ștefan Aug. Doinaș s-a ferit de la bun început de *îngustimea și închistarea idiomatului*, exmatriculînd din eseistica și poezia sa orice urmă de pitoresc balcanic și neoașism. Deși scrie în românește, poetul nu vorbește atît pre limba noastră, cît pe limba culturii europene, și citit la Paris sau Berlin, dacă ar fi scris (ori tradus îndestulător) în limbile capitalelor respective, el ar fi fost, acolo, la fel de bine înțeles ca Valéry sau Rilke la București. Căci poetul nu suferă de obsesia românească, altminteri specifică marginalității rodnice în complexe provinciale, a originalității cu orice preț, care i-a împins, de regulă, pe scriitorii români – spre a se diferenția de cei europeni sau între ei înșiși –

în două fundături de semn contrar, aruncându-i fie în abisul etnosului singularizant și retardat, fie, ca o reacție inversă la aceeași cauză în dezământul experimentalismului sincronizant și emancipat. El nu a fost niciodată măcinat nici de complexul retragerii în autohtonismul ținșos și impenetrabil, nici de acela al cosmopolitismului formalist, gureș și prea permeabil. Astfel că poetul nu a comis, ca prizonierii celui dintâi, nici *hybris*-ul față de substanța universală a literaturii, adică *hybris*-ul prin excelență al literaturii și chiar culturii române, nici excesul, mai puțin periculos și chiar scuzabil, față de instrumentele și tehnicile ei, caracteristic prizonierilor celui de-al doilea. Neatins de mania originalității cu orice preț, el nu a căzut nici într-o capcană a ei, nici în cealaltă. Căci, imun la glasul sirenelor etnosului, în prima nu avea cum, iar în a doua, întrucât a practicat experimentul tehnic doar în măsura în care nu ajunge să corupă substanța și să eșueze în tehnicism, nu a avut de ce. În fond, deși tot ce scrie poartă marca indelebilă a personalității sale, poetul, structură mai curînd clasică decît modernă, nu pune nici un preț pe originalitate. Miza sa nu va cădea nici pe particularismul autohtonității substanței, nici pe acela al tehnologiei textuale, ci, așa cum a observat și Radu Călin Cristea³¹, pe ceva mult mai vast și mai profund decît ele: pe originaritate. Mai mult decît pe orice altceva, el pune accentul pe *revelația principiilor cosmologice și metafizice*, pe revelația mumelor, sacralului și tiparelor statomice ale universului și spiritului, avînd totodată grijă pentru perfecțiunea formală a corpului în care au loc epifaniile acestora: poemele. Or, această vocație occidentală și universalistă a operei sale, nespecifică poeziei române, nu poate fi explicată decît de originea și formația transilvană a poetului, de transilvanitatea sa funciară – o transilvanitate, însă, înaltă și sinonimă cu europenismul nostru, deci purificată de problema națională, care e resimțită.

O NOUĂ EXPERIENȚĂ REVELATOARE ȘI ONTOPOETICA NEGATIVĂ

Metafizică la nivelul ei de adîncime, dar supusă metamorfozelor la nivelul aparenței formale și referențelor imaginației, poezia lui Ștefan Augustin Doinaș, „eleatică” pe dinăuntru și „heraclitică” pe dinafară, și-a găsit dintru-nceput o structură stabilă, situîndu-se pe poziția unui clasicism structural, oarecum a-spațial și a-temporal³². Edificată pe pilonii unei ontologii de sorginte elină, însă instrumentată de o poetică modernă, ea n-a făcut ulterior decît să sporească în complexitate și era cît pe-acî să rămînă înghețată în propria ei structură – cea decelată de cel mai inhibant critic al ei, Ovidiu Cotruș³³ – dacă relația fericită a poetului cu timpul nu ar fi fost, la un moment dat, aproape șocată. Într-un tîrziu, cam o dată cu volumul *Vînătoare cu șoim*, apărut în 1985, în armonia ei originară intervine un factor de presiune neprevăzut, lucrînd deocamdată mai curînd în subsolul poemelor decît la vedere. Sub acțiunea lui, poetul va avea – deși n-o mărturisește *expressis verbis*, dar o putem induce ușor din aproape toate poemele – o nouă experiență revelatoare, iar aceasta va genera altfel de poeme decît acelea care definiseră, încă de la debutul poetului, identitatea doinașiană. *Experiență*, însă, trebuie spus din start, negativă, fundamental opusă celei, să-i zicem, pozitive și apolinice, din care derivau poemele din cărțile anterioare.

³¹ V. Cuvînt-ul înainte al lui Radu Călin Cristea, la antologia din poezia lui Ștefan Aug. Doinaș, *Foamea de unu*, București, Ed. Eminescu, 1987, pp. V-VI.

³² Pentru prima ipostază a ontopoeticii și poeziei lui Ștefan Aug. Doinaș, a se vedea mai ales volumele: *Omul cu compasul*. Versuri 1941-1965, București, Editura pentru Literatură, 1966, *Seminția lui Laokoon*, București, Ed. Tineretului, 1967, antologiile *Alfabet poetic*, București, Ed. Minerva (BPT), 1978 și *Foamea de unu*.

³³ V. eseul *Poezia lui Ștefan Aug. Doinaș*, în Ovidiu Cotruș, *Meditații critice*, București, Ed. Minerva, 1983, pp. 207-229.

Începînd cu volumul menționat, dar mai ales în *Interiorul unui poem*, publicat în 1990, relația doinașiană cu timpul se zdruncină aproape brusc sub presiunea Istoriei, instanță neantrenată înainte în structura poemului decît, eventual, la modul abstract, atrăgînd după sine o seamă de consecințe atît asupra viziunii ontopoetice, cît și asupra poeziei înseși și funcțiilor cuvîntului poetic. Sub presiunea Istoriei, toate acestea își vor schimba, față de cele anterioare, vizibil semnul, virînd – ca sens general – spre negativ. Astfel, pe scurt, cosmosul pitagoreic-platonician, care a întreținut atîta vreme coerența universului poetic doinașian, se va dezagrega, ontologiei afirmative, exaltînd plenitudinea vîzutei și nevîzutei, îi va lua locul o ontologie negativă, deplîngîndu-le degradarea și vidul, poezia însăși nu va mai fi un cîntec al prezenței, ci mai degrabă un lînos al absenței, iar cuvîntul poetic își va pierde, ca urmare, funcția orfic-edificatoare și consistența ontologică, devenind o formă goală, deși încă, ce-i drept, rotundă: „rotund ca un inel / verbul – afirmă un vers din poemul titular al volumului în discuție – e forma vidului din el”. Poemul va renunța, în noua înfățișare, la splendoarea imagistică și fastul retoric, favorizînd, în schimb, o austeritate imagistică și retorică tinzînd adesea spre concizia stenogramei rimate sau ritmate. Tonului înalt și ritualic, celebrînd solemn deplinătatea ființei, îi va lua locul un ton depresiv și adesea sarcastic, iar marile teme, simboluri și motive livrești, tratate altădată din perspectiva unei ontopoetici a prezenței, vor fi întoarse, atunci cînd invazia realiilor nu le va chiar împinge afară din poem, pe cealaltă față. Ontopoeticii tiparelor statornice, care asigurau coeziunea și dădeau consistență întregii ființări, îi va urma o ontopoetică a degradării și vidului, laudei ființei autentice – blamul celei alienate de rosturile ei originare, iar verbului inaugural – un verb golit de miez și care nu mai poate face decît zgomot. Poemul nu va mai institui și celebra, ci va face larmă. *The Noise made by Poems* (Peter Levi) – sună motto-ul poemului programatic al volumului *Interiorul unui poem*. Orfeu își va pierde astfel atributele clasice și va cădea din mit în legendă și istorie. Iar asta, putem induce, grație noii sale experiențe revelatoare cu timpul și lumea de aici: o experiență, acum, esențialmente existențială, și nu, în primul rînd, livrescă, culturală. Cum era cea aflată la originea poemelor aparținînd ipostazei anterioare a liricii sale.

Ultima capodoperă baladescă doinașiană, replică peste decenii la *Mistrețul cu colți de argint*, poemul *Vînătoare cu șoim*, marchează tocmai acest moment de (continuitate-) discontinuitate în poezia lui Doinaș, închizînd cu o paftă strălucitoare spirala unui ciclu poetic și deschizînd un altul. Experienței orfice – directe – a căutării absolutului cu prețul morții i se opune aici povestea, relatată de însuși protagonistul ei și consemnată de un grămătic, a unei întîmplări epocale de vînătoare – expresie însă nu a fascinației fatale a himerei, ci a închipuirii de sine a personajului. Deși – în relatarea protagonistului ei, „un prinț al vînătorii”, ca și cel din *Mistrețul* – întîmplarea pare să conțină o experiență similară celei din vechea baladă, aceasta nu este, neimplicînd sacrificiul suprem, decît o proiecție fantasmagorică de sine a noului prinț, sancționată ca atare de intervențiile grămăticului, comentatorul și martorul ei inclement. Căci sensurile celor două planuri ale baladei, cel legendar (aparținînd prințului) și cel al comentariului (aparținînd grămăticului), merg în direcții inverse una față de cealaltă. În timp ce prințul, situîndu-și vînătoria într-o zonă „de dincolo de orice cuviință” umană și vișînd la „o pradă mare” și „mai presus de orice zvîcnet de aripi mortale”, vrea să instituie poveștii sale un sens revelator și transcendent, identificîndu-și propria ființă cu aceea a șoimului fascinat de abisul celest, comentariile necruțătoare ale grămăticului demistifică autoproiecția legendară a naratorului, coborînd-o pe solul istoriei și indicîndu-i celălalt sens. Povestea prințului nu este – conform grămăticului – decît o fantasmagorie princiară: o

proiecție narcisistă de mitoman. Spre deosebire de prințul din Levant, el nu este un vânător al himerei, ci un vânător de glorie: „visam o pradă mare mai presus / de orice zvîcnet de aripi mortale/ – visai să pui în locul stelei sus / obscura stemă a domniei tale!”³⁴. Departate de a fi un fascinat al celuilalt tărîm, un posedat al himerei, cum dorește să apară, noul prinț nu este decît un dictator deghizat, un posedat al puterii lumești – un Narcis politic al cărui fanatism dictatorial se extinde la dimensiuni cosmice. Cu el, experiența metafizică a prințului din Levant decade în istorie și politic.

NOUL ORFEU

Renunțînd să mai înalțe imnuri văzutele, noul Orfeu renunță totodată la experiența revelatoare a nevăzutele și începe să se politizeze. Întîi pe nesimțite și cu dese reculări spre starea anterioară, apoi tot mai manifest și cu nostalgii din ce în ce mai rare către vechea sa condiție. Poemul lui Doinaș n-a mai putut, de la o vreme, rezista presiunilor tot mai alerte și copleșitoare ale istoriei, lăsîndu-se, poate chiar în pofida structurii autorului său, inundat de efectele ei mai întîi implicit și în subsol, pentru ca apoi acestea să se manifeste explicit și la nivelele sale de evidență. Această instanță de presiune a lucrat atît de cu spor asupra structurii poemului doinașian încît i-a afectat chiar temeiurile ontologice, și însuși cercul – „arhetip” (după Cotruș) fondator și simbol al viziunii clasicului Doinaș – va intra în metamorfoză. Revelației livrești inițiale a cercului ontologic (cel al formei lumii) și a celui divin (cel al formei spiritului), i se vor adăuga acum, rînd pe rînd, revelația cercului limitelor insurmontabile, a cercului morții și spaimei. Succesiune de revelații ale cercului, coborînd în poemul *Metamorfoza cercului*, pe panta degradării ontologice, de la contemplația cercului saturat de ființă pînă la depresiunea în fața celui aneantizat, al vidului: „tare scump mi-ai fost și-o jur / cerc al apei – undă / lume ce-mi sporeai în jur / una și rotundă / tare-ai fost pe placul meu / cerc albastru – normă / limită născînd mereu / spiritul ca formă / ce tîrziu și-am cunoscut / cerc de piatră – firea / ring ce-n loc să fii doar scut / aperi îngrădirea / mult mi-a trebuit să-ți simt / cerc al morții – vidul / cum ridici treptat mai strîmt / gardul șanțului zidul / cum cu arc desparți și tai / cerc al spaimei – spadă / nu vreun rai de iad ci vai! / neaua de zăpadă”³⁵. Mai mult, în *Interiorul unui poem*, această metamorfoză negativă se radicalizează, și însuși cercul timpului, figură interioară și categorie fondatoare în ontopoetica doinașiană, se va sparge și descompune sub acțiunea inexorabilă a Istoriei: „veacul – mi-am zis – veacul se descompune / eu sunt cel ce-i surprinde celulele în / plină derută cu goarnel lor orchestra-voi / partitura acestui amurg ahoretic”³⁶. Credința poetului – de sorginte mitică, vichiană și nervalian-nietzscheană – în eterna reîntoarcere a timpului se surpă, iar revelației timpului circular, care apăra lumea și pe poet de ceea ce Mircea Eliade numea „teroarea istoriei”³⁷, îi va urma revelația unui „timp rătăcit” și amenințător, care „va năvăli asupra-ne – după cum avertizează un vers – ca ciuma”.

³⁴ Ștefan Aug. Doinaș, *Vînătoare cu șoim*, pp. 5-7.

³⁵ *Op. cit.*, p. 82.

³⁶ V. poemul *De-o copită stelară*, în Ștefan Aug. Doinaș, *Interiorul unui poem*, p. 84.

³⁷ V. Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri*, cap. IV, în *Eseuri*, trad. de Maria și Cezar Ivănescu, București, Ed. Științifică, 1991, pp. 104-119.

O CARCASĂ A VIDULUI

De-acum înainte, Orfeu va vedea enorm și va simți monstruos. Căci, pierzându-și circularitatea și – deci – coeziunea ontologică, timpul rătăcit nu mai are nici o lege: e un timp nebun, ieșit din fire, sărit din circuitul universal și atât de pulverizat încât „între-n risipire chiar nisipul”³⁸. Firește, ajuns într-o asemenea stare de dispersie, acesta nu mai poate avea atribute pozitive și eufemizante, ci numai negative și înspăimântătoare: noul timp doinașian e „obez”, „holbat”, „rătăcit”, „cumplit”, „bolborosește-n dodii” și „vine pe șenile”³⁹. De pe vremea când Ovidiu Cotruș afirmase cu justețe că timpul doinașian „este un timp fără apocalips”⁴⁰, iar fărâmițarea sa, o fărâmițare încă susținută de un cerc, „nu-i stârnește” poetului „anxietăți” – a curs multă apă! Între timp, Doinaș a descoperit aspectul atroce al timpului și și-a stricat compasul. Poetul nu se mai situează în *Nunc Stans* spre a-și trasa în jur, fixându-și acul compasului în acest punct imobil și etern al timpului, un cerc protector și eufemizant al duratei, ci în miezul, situabil oriunde, al unui timp rătăcit și pulverizat, într-un haos temporal din care pîndesc pericolele cele mai teribile: alienarea, degradarea, moartea, vidul. Relația fericită a poetului cu timpul s-a ruinat cu totul. Pretutindeni, începînd de la nivelul ființei la cel al logosului poetic, Doinaș vede numai consecințele terorii istoriei și des-ființării: coruperea substanței originare a ființei și „scîrba” ei de sine, pervertirea naturii lucrurilor și a naturii însăși, alienarea monstruoasă a omului și mai ales aneantizarea substanței genuine, ontologice a verbului și transformarea lui într-un receptacol al zgomotului. Cuvîntului eficace, saturat ontologic, institutiv, „magico-religios”, la care poezia doinașiană apela în faza ei aurorală, nu-i va lua locul „cuvîntul-dialog”⁴¹, deja dez-ontologizat, dar logic, însă nici măcar poliloghia post-babilonică, ci vacarmul post-babilonic. Asta însă doar în principiu, în poetica explicită, nu și în realitatea poemelor.

Cocoțat pe culmile disperării ființei și lumii, poetului și logosului său, poemul doinașian nu mai poate fi, în aceste condiții, chiar dacă mai vădește încă nostalgia fazei anterioare, decît o carcasă a vidului. O carcasă strălucit încheată și – poate – pe punctul de-a se sparge și ea.

³⁸ Ștefan Aug. Doinaș, *Interiorul unui poem*, pp.90 și 92 (poemul *N-ai să mă crezi*, 3,4,13).

³⁹ V. poemele *Ora fără chip*, *Frunze și Asemeni timpului obez*, în *op. cit.*, pp. 31, 67, 103.

⁴⁰ Ovidiu Cotruș, *Meditații critice*, p. 222.

⁴¹ V. Marcel Detienne, *Stăpînitorii de adevăr în Grecia arhaică*, trad. de Alexandru Niculescu, București, Ed. Symposium, 1996, pp. 105-118 și 144-147.

Oglinda oarbă

Firul de sînge care îmi iese din buzunar
firul de lînă care îmi iese din ochi
firul de tutun care îmi iese din urechi
firul de flăcări care îmi iese din nări
Tu poți crede că urechile mele fumează
dar oamenii au rămas țintuiți în mijlocul străzii
pentru că în noaptea asta se vor vopsi în negru toate statuile
și va fi insomnia mea aceea pe care o vei cunoaște
o insomnie oarecare de cretă și de argilă
o insomnie ca o sobă sau ca o ușă
sau mai bine ca golul unei uși
și în dosul acestei uși vreau să vorbim despre memorie
vreau să mă miroși ca pe-o fereastră
vreau să mă auzi ca pe un arbore
vreau să mă pipăi ca pe o scară
vreau să mă vezi ca pe un turn

ANALIZA

„Scoateți din cap că citești poeme”, scria Gellu Naum în caietul său de năbuc publicat în 2002 sub titlul „Calea Șearpelui”, sugerând astfel că textul său este mai degrabă unul inițiativ decât unul literar. Același îndemn – de altfel în total acord cu gândirea suprarrealistă - ar putea oferi cheia de interpretare a poeziei *Oglinda oarbă* din volumul *Culoarul somnului*, 1944. Textul, scris la persoana I, este o incitare la dialog și în același timp o invitație pe care Naum adresează cititorului. Ușa pe care autorul (sau insomnia sa) o deschide nu duce însă, așa cum ar putea părea la prima vedere, spre un „Naumland” – văzut ca univers poetic – ci spre o altă realitate accesibilă tuturor celor au îndrăzneala de a se elibera de conștient.

Eliberarea de conștient este fundamentul întregului (non)sistem filosofic al lui Gellu Naum și această eliberare nu se poate realiza decât printr-o succesiune de experiențe revelatoare. La Naum însă experiența revelatoare nu este autentică, este provocată, natura ei fiind mai degrabă mistică. Poetul transformă experiența revelatoare – care la alți autori este punctul de plecare genetic al operei – într-un instrument, tocmai pentru că el nu este interesat de artă sau poezie, ci de accesul la această nouă realitate. Mai mult, Naum își instigă cititorul la experiențe revelatoare care-l pot ajuta să pătrundă în această „realitate a lucrurilor la care se ajunge pe alte căi”. (Despre interior-exterior – Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșianu, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, pag. 10.)

Oglinda oarbă este doar una din încercările lui Naum de cartografiere a acestui nou spațiu. El însă nu îi poate oferi cititorului decât harta, acesta trebuind să-și găsească singur busola. Tocmai de aceea, Gellu Naum se folosește de simboluri foarte transparente al căror rol este să-i înlesnească cititorului navigarea. Trecerea prin „ușă” se petrece în regimul nocturn,

când conștientul este amorțit, însă pătrunderea în noua realitate nu se poate realiza în somn, ci în „insomnie”. Simțurile sunt acelea care trebuie să fie active. De altfel, există o evidentă simetrie între prima și ultima strofă (ochi-văz; urechi-auz; nări-miros), semn că trecerea s-a făcut în strofa a doua, iar ea a început la consemn, odată cu vopsirea statuiilor în negru.

ÎNTREBĂRI

- I. Care este sentimentul cu care asociați în primul moment această poezie: depresie, bucurie, nostalgie, întristare, extaz, reverie sau altul (menționați care)?
- II. Cum vă imaginați că arată/funcționează această „realitate a lucrurilor la care se ajunge pe alte căi”? Care sunt legile care o guvernează?
- III. Comentați ineditul celor două asocieri de cuvinte referitoare la insomnie: „o insomnie oarecare de cretă și de argilă” sau „o insomnie ca o sobă sau ca o ușă”.
- IV. Care sunt versurile cu cel mai mare impact, care să poată fi folosite ca citat sau ca motto?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Găsiți un star din muzica contemporană a cărei imagine s-ar potrivi cu cea a autorului poeziei. Argumentați-vă alegerea.
- II. Formați grupuri de câte trei persoane și identificați elemente comune între poezia *Oglinda oarbă* de Gellu Naum și tabloul lui Salvador Dali „Girafă în flăcări”. Pornind de la premisa că ambele forme de expresie aparțin curentului supraréalist identificați modalitățile folosite de cei doi artiști.
- III. Traduceți una dintre strofele acestei poezii în limba franceză sau în limba engleză.
- IV. Identificați câmpurile semantice ale poeziei, grupînd cuvintele în următoarele categorii: obiecte, senzații, părți ale corpului, stări. Identificați cuvintele care se repetă în text.

R.P.

Emil BOTTA

Un dor fără sațiu

De un dor fără sațiu-s învins
și nu știu ce sete mă arde.
Parcă mereu, din adînc,
un ochi răpitor de Himeră
ar vrea să mă prade.
Și pururi n-am pace,
nici al stelei vrăjit du-te-vino în spații,
nici timpii de aur, nici anii lumină,
izvoare sub lună, ori dornică ciută,
nimic nu mă stinge, nimic nu m-alină
și parc-aș visa o planetă pierdută.
E atîta nepace în sufletul meu,
bătut de alean și de umbre cuprins...
Un dor fără sațiu m-a-nvins,
și nu știu ce sete mă arde mereu.

ANALIZĂ

Atitudinea romantică originară adoptată de Emil Botta nu se dezmințe pe parcursul întregii sale creații. Deschizînd aproape programatic volumul de versuri din 1943, *Pe-o gură de rai*, *Un dor fără sațiu* este considerat și de poet ca fiind expresia cea mai concentrată a lirismului său, de vreme ce va fi reluat ca titlul pentru ultimul volum antum, apărut în 1976.

Dorul eminescian primește în exprimarea lui Emil Botta una din cele mai cuprinzătoare replici poetice. Nostalgiei întoarcerii la existența eternă, setei romantice de extincție, i se suprapun aproape, sporind înfinit chinurile poetului, atracția și totodată teama față de necunoscutul psihicului uman.

Imaginarul poeziei este în mare parte unul agresiv. Poetul se simte „învins” de „un dor fără sațiu”, „prădat” de „un ochi răpitor de Himeră”. Sensibilitatea lui extremă îl face vulnerabil la asemenea intruziuni constante ale necunoscutului, imposibil de definit. Resimțite însă foarte puternic la nivelul emoțional și poate chiar la cel al senzațiilor, dacă interpretăm și literal setea arzătoare care îl mistuie pe poet. Ca urmare, stările sale interioare sînt unele de derută, ca și cum poetul ar cădea mereu pradă unui rău necunoscut, ale cărui aproximări ocupă prima parte a poemului: „De un dor fără sațiu-s învins / și nu știu ce sete mă arde. / Parcă mereu, din adînc, / un ochi răpitor de Himeră / ar vrea să mă prade.”

Investită cu atribuțiunile negative ale unui dușman, Himera este pentru Emil Botta și o ființă fascinatoare, legîndu-l pe poet în mrejele ei ucigătoare prin acel ochi deschis în adîncimile inconștientului către care ea vrea să-l atragă.

Poetul se simte amenințat de invazia inconștientului, de atracția fatală față de aceste teritorii ale psihicului uman pe care își dorește dar în același timp se și teme să le exploreze. Se înscrie astfel, ca tipologie a creatorului, în linia romantică, cu prelungiri rimbaldiene și suprarealiste, numai că pe cînd la antecesorii săi literari călătoria spre necunoscutul din noi era programatică, Emil Botta ezită mereu între dorința puternică de a se scufunda și teama de existența unui pericol nenumit în adîncuri. „«Numele meu e dorință» - scria Emil Botta,

definindu-și neliniștea chinuitoare care-l împingea să urmărească somnambulic fantasmalele reveriilor sale.”, considera Ov. S. Crohmălniceanu în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Editura Minerva, 1974, p. 555. Prezente difuz aproape pretutindeni în poemele sale, le putem afilia unei experiențe revelatoare a invizibilului pe care o trăiește poetul.

Sub scenariul acestei tentații himerice se ascunde și un altul, cel orfic. Emil Botta este poet orfic în sensul atracției nestăvilite pe care o are pentru necunoscut, fascinației și dorinței de a privi în față Himera, precum a privit altădată Orfeu în Infern chipul Eurydicei, pentru a ști cum arată invizibilul. În alte contexte poetice, acest invizibil care îl agrează pe poet poartă un nume: „Craiu Amurg, ucigașul macilor”, „Întunecatul April”. Și tot pentru a fugi de acest rău exterior poetul alege deghizamentul, masca, din nou o constantă a poeziei sale care pentru a fi mai bine înțeleasă poate fi pusă în legătură cu ceea ce am numit experiența revelatoare a invizibilului.

Răul interior al poetului nu poate fi alinat prin contemplarea ordinii cosmosului sau a păcii care a invadat natura. Ne aflăm aici în prezența unui cosmos de factură romantică, însuflețit, definit prin ordine și armonie: „Și pururi n-am pace, / nici al stelei vrăjit du-te-vino în spații, / nici timpii de aur, nici anii-lumină, / izvoare sub lună, ori dornică ciută, / nimic nu mă stinge, nimic nu m-alină”.

Nimic din ceea ce este exterior poetului nu atîta putere încît să se impună sensibilității sale rănite pentru a-l liniști. Înțelegem atunci că răul poetul este unul interior și nu poate fi vindecat: „E atîta nepace în sufletul meu, / bătut de alean și de umbre cuprins...” Această stare nu poate fi depășită niciodată de eul poetic, ci în cel mai bun caz explorată, deși cu temeri. Este concluzia care se desprinde din ultimele două versuri ale poemului care, în mod simbolic, le reiau identic pe primele și stabilesc astfel tonalitatea generală melancolică a textului: „Un dor fără sațiu m-a-nvins, /și nu știu ce sete mă arde mereu.”

ÎNTREBĂRI

- I. Ce înțelegeți prin sintagma „dor fără sațiu?”
- II. În ce condiții credeți că dorul poetului ar fi putut fi alinat de „(...) al stelei vrăjit du-te-vino în spații, / (...) timpii de aur, (...) anii-lumină, / izvoare sub lună, ori dornică ciută”?
- III. De ce ochiul de Himeră este situat „în adînc”? La ce adîncimi face referire aici poetul?
- IV. De ce anume credeți că ar vrea Himera să îl prade pe poet?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Comparați exprimarea dorului din poezia lui Emil Botta cu cea din poezia eminesciană.
- II. Căutați în *Dicționarul de simboluri* al lui Alain Chevalier, Jean Gheerbrant, ed. Artemis, f. a. și în *Dicționar de mitologie generală* de Victor Kernbach, semnificația termenului „himeră” și citiți și miturile în legătură cu aceasta, motivînd apoi pe baza documentării de ce poetul o introduce în poemul său.
- III. Folosindu-vă de poemul lui Emil Botta încercați să comentați tablourile lui pictorului suprarealist René Magritte în ceea ce privește sentimentele de neliniște și de frământare interioară care au scopul de a-l face pe privitor/cititor conștient de misterul lumii care îl înconjoară. Cum apreciați că reușește Emil Botta să transmită cititorului această neliniște?

G.M.

Ion CARAION

Omul profilat pe cer

Omul profilat pe cer avea umerii aspri, răniți,
mersul înfricoșător și-un păr negru, ierbos,
crescuse enorm ca o zăpadă polară, ca o inundație marină,
laolaltă cu minereurile pământului, cu sîngele lui subteran,
în care au putrezit rădăcini
în care s-au înecat femei
în care au venit să moară carbonizate păsările din fundul
lumii;
gonite din cuiburi și de pe vapoare,
au venit să moară păsările Sudului.

Printre materii anorganice, printre vizuini sălbatice și
plante
mergea uriaș ca o mie de blocuri puse să meargă,
ca o mie de soldați trimiși să se omoare,
ca o mie de prizonieri întorși din război,
ca o mie de muncitori chemați la fabrică.

Femei înalte deschideau ușile cu azimă,
copii cu fructe veneau la poartă,
dobitoace păroase își lingeau puii
și sîngele negru, sîngele pământului
bolborosea prin carnea ruptă, prin aer,
întors către omul profilat pe cer.

Ne amenință frigul, fabrica mea, și-nserează –
o înserare cu vertebre obosite și combustibil consumat.
Omul profilat pe cer venea din măruntaiele pământului
cu căldură,
cu asasinate inedite, cu insule de cadavre plutind pe
rezervoare de păcură de la un sat la altul.

El avea umerii puternici și vechi,
inima grea ca o iarnă
și niște ochi fantastici, niște priviri
încărcate cu miragii.

În dimineața brutală ca un pumn
ploile au curs paralel cu sîngele
cu dragostea, cu bucuria, cu iarba.

O bucată de pâine uitată în coș
o cale ferată pe unde nu mai vin trenuri
o pensiune din care au plecat ferestrele
un copil care se plimbă prin curte
o mamă care nu mai poate să nască
un stejar cu ghinda cafenie în palmă
un continent de bucurie
o pădure de pini
o armată de peșteri bărboase.

Printre pietrele muntelui,
printre ape,
omul profilat pe cer
cît așteptările lumii crescuse,
cît noaptea, cît iarna de mare
și tînăr ca gleznele ciutei.

Cînd mergea peste cîmpuri,
jivinele șesului îi ascultau pașii –
erau singuri și tari ca viața din arterele lui.

Între oameni și-ntre cîmpuri luna a stat ca o mină
electrică,
plante de smoală foșneau în aer frumos
și se făcea cîteodată noapte în noi.
Omul profilat pe cer s-a uitat în pămînt
– pămîntul semăna cu toamna –
Dărimați orașul acesta,
în care nimic nu mai e sigur –
spuneau trecătorii, uitîndu-se-n urmă.

A fost o seară tulbure. Departe
s-au auzit mitraliere. Veneau.

Pe brînci!

În coate!!

Acuma!!!

– Dimineața ca o sîrmă ghimpată
s-a oprit în pieptul omului profilat pe cer.

El se uita în pămînt
– pămîntul semăna cu toamna –
și nu mai vorbea nimeni.

Pe urmă, tîrziu, s-au auzit mitralierele în oraș...

ANALIZĂ

Poezia lui Ion Caraion se poate circumscrie cu ușurință temei războiului. De altfel tonalitatea generală a textului este cea a prevestirii unui eveniment cu consecințe fatale pentru umanitate, anunțat de apariția unui mare om profilat pe cer. În imaginea lui se contopesc mai multe reminiscențe culturale ce trimit la vechile mituri grecești ale umanității despre giganți, Atlas dar și referințele biblice la Adam sau la vestitorii Apocalipsului. Omul profilat pe cer este atât un mesager al bolii și al morții, fiind născut de o natură bolnavă, aflată sub o zodie a cataclismelor: „Omul profilat pe cer avea umerii aspri, răniți, / mersul înfricoșător și-un păr negru, ierbos, / crescuse enorm ca o zăpadă polară, ca o inundație marină, / laolaltă cu minereurile pământului, cu sîngele lui subteran, / în care au putrezit rădăcini / în care s-au înecat femei / în care au venit să moară carbonizate păsările din fundul lumii,” dar și cel ce anunță o umanitate viitoare, care va ști cum să supună natura: „Cînd mergea peste cîmpuri, / jivinele șesului îi ascultau pașii – / erau singuri și tari ca viața din arterele lui.” Această creatură pare să fie hrănită atât de sîngele bolnav al pământului, cît și de speranțele, așteptările și temerile oamenilor. Mersul său înfricoșător „printre materii anorganice, printre vizuini sălbatice și plante” nu este altul decît răspîndirea flagelului războiului ce atinge natura și amenință civilizația urbană. În finalul poemului întîlnim tema expresionistă a orașului damnat care trebuie distrus, de unde locuitorii lui fug cu groază.

De altfel distrugerea trebuie să fie totală, numai așa mai poate fi posibil un nou început. Ca urmare, trebuie să fie nimicită natura, deja bolnavă, orașul și chiar omul profilat pe cer: „– Dimineața ca o sîrmă / ghimpată / s-a oprit în pieptul omului profilat pe cer. // El se uita în pămînt – pămîntul semăna cu toamna – / și nu mai vorbea nimeni. // Pe urmă, tîrziu, s-au auzit mitralierele în oraș...”

Natura din poezia lui Ion Caraion nu este una inocentă. Sîngele subteran care alimentează pămîntul antropomorfizat este un sînge negru, bolnav, spurcat, „în care au putrezit rădăcini / în care s-au înecat femei / în care au venit să moară carbonizate / păsările din fundul lumii”. Nu este vorba despre o natură primitivă, încărcată de seve așa cum apărea adesea în reprezentările poeziei romantice sau ale celei tradiționaliste, ci mai degrabă una care descinde din poezia bacoviană. Dar față de aceasta, în general natură a cadrului citadin sau din vecinătatea lui (parcul, cîmpul din apropierea orașului), domesticită, la Ion Caraion chiar zonele sălbătice sînt pentru totdeauna bolnave. Iar apa nu mai are puterea de a purifica lumea, ploile nu sînt regeneratoare. Realul a căzut în paragină, pustietate, sterilitate.

Prezența atotstăpînitoare a bolii, a cangrenei și a spectrului morții este de altfel un laitmotiv al primelor volume de versuri ale lui Ion Caraion. Această viziune a bolii care pare că a cotoplit totul se înrădăcinează într-o experiență existențială a poetului. Pentru că reverberațiile ei ating și, așa cum mărturisește Ion Caraion, i-au declanșat chiar creația, o putem numi experiență revelatoare. În fragmentele de jurnal intitulate *Ultima bolgie*, Caraion își amintește cum „întîia mea poezie am scris-o la 11-12 ani, în secția de boli venerice a unui spital afectat bolilor contagioase”, spital în care ajunsese în urma unui oreion. Poezia scrisă atunci purta chiar acest titlu cu rezonanțe dantești, *Ultima bolgie*. Despre ea poetul mărturisește că „s-a născut de la sine, poate că nici n-am scris-o eu, au scris-o epavele acelea umane. Sau inumane”. Spectacolul efectelor bolii a stîmrit în copil oroarea și dezgustul față de sîngele spurcat care hrănește totuși umanitatea decrepită și a alimentat, probabil, viziunea de coșmar a unei lumi care trebuie să se sfîrșească.

EXERCIȚII

- I. Împărțiți pe două grupe, selectați din textul poeziei sintagmele care îl prezintă pe omul profilat pe cer ca mesager al războiului și al morții (prima grupă) și ca mesager al unei noi umanități (a doua grupă). Argumentați de ce poetul a ales ca ambele ipostaze să fie prezente în figura omului profilat pe cer.
- II. Împărțiți în patru grupe, identificați în textul poeziei referințele culturale care îl apropie pe giganticul om profilat pe cer din poezia lui Ion Caraion de Atlas, giganzii din mitologia greacă, Adam și Cavalerii apocalipsului. Reuniți apoi informațiile într-un comentariu comun al întregii clase care să evidențieze cum s-a îmbogățit imaginea omului profilat pe cer de pe urma acestor comparații dar și ceea ce îi este specific gigantului lui Ion Caraion.
- III. Selectați din textul poeziei imaginile care se referă la oraș. Argumentați pentru ce trecătorii cer dărîmarea orașului.

TEME

- I. Alcătuiți un scurt comentariu despre tema orașului bolnav și damnat în poezia lui Ion Caraion, avînd în vedere și alte poeme (mai ales *Cartierul din fotografie*, *Lucrurile de dimineață*, *Urbanism*) din volumul *Omul profilat pe cer*, 1945.
- II. Selectați din prezentarea omului profilat pe cer sintagme care se potrivesc și descrierii gravurii lui Albrecht Dürer, *Cei patru cavaleri ai apocalipsei*, evidențiind teroarea pe care o aduc mesagerii morții.
- III. Folosiți poezia *Omul profilat pe cer* a lui Ion Caraion și mărturiile lui Salvador Dalí: „Presentimentul războiului civil mă bîntuia. Pictor al paroxismelor viscerale, șase luni înainte de războiul civil spaniol am terminat *Premoniție a războiului civil spaniol*, garnisit cu fasole uscată fiartă, unde un mare corp uman colcăia de brațe și de picioare care se sugrumau reciproc în delir. Titlul *Premoniție a războiului civil* cu care am numit acest tablou șase luni înainte ca el să izbucnească rămîne printre profețiile lui Dalí.”, pentru a comenta tabloul artistului spaniol *Construcție moale cu fasole fiartă – Premoniție a războiului civil*, 1936.

G. M.

Ion CARAION

Pretutindenii, somnule

- Vă salută, domnule.
- Nu pe mine, somnule.
- Cucuveaua, domnule.
- Nu pe mine, somnule.
- Cine sunteți, domnule?
- Cucuveaua, somnule.
- Cer iertare, domnule.
- Cere totul, somnule.
- Vreți și restul, domnule?
- Vreau neantul, somnule.
- Agonia, domnule?
- Sincronia, somnule.
- Unde sunteți, domnule?
- Pretutindenii, somnule.
- Ca trecutul, domnule?
- Ca văzduhul, somnule.
- Und' vă duce, domnule?
- În grădină, somnule.
- Ce să faceți, domnule?
- Să mă-mpuște, somnule.
- Că au gloanțe, domnule?
- Că au vreme, somnule.
- Und' vă-ngroapă, domnule?
- Sub zăpadă, somnule.
- Vă e frică, domnule?
- Îmi e scîrbă, somnule.
- Cui să spunem, domnule?
- Iadurilor, somnule.
- Va fi bine, domnule?
- Va fi seară, somnule.
- Aveți rude, domnule?
- Am pe nimeni, somnule.
- Vreți o cupă, domnule?
- Cît mă costă, somnule?
- N-are-a face, domnule.
- De otrăvuri, somnule...
- Nu vreți cupa, domnule?
- Sparge-o-n țândări, somnule!
- Să vă plîngem, domnule?

- N-are-a face, somnule.
- Noapte bună, domnule!
- Dormi cu mine, somnule!
- Eu dorm singur, domnule.
- Eu mor singur, somnule.
- Moarte bună, domnule!
- Noapte bună, somnule!

ANALIZĂ

Poezia lui Ion Caraion se remarcă în primul rînd prin muzicalitatea desăvîrșită, construită cu mijloace apropiate versificației populare. O muzicalitate însă obsedantă, rezultată din utilizarea versului scurt și din repetiția halucinantă a celor două cuvinte, „domnule”, „somnule”. Poetul obține astfel un maxim de contrast între melodicitate și oroare. Atmosfera macabră se instituie în poem încă de la început, cînd este introdusă imaginea cucuvelei cu care se identifică domnul, anticipîndu-și și acceptîndu-și astfel destinul funebru: „- Vă salută, domnule. / - Nu pe mine, somnule. / - Cucuveaua, domnule. / - Nu pe mine, somnule. / - Cine sunteți, domnule? / - Cucuveaua, somnule.”

Moartea se află pretutindeni, deopotrivă dorită de „domn” ca stingere în neant sau văzută ca o intrare în sincronie cu marile ritmuri ale naturii: „- Vreau neantul, somnule. / - Agonia, domnule? / - Sincronia, somnule.” Dar este în același timp și o evadare dintr-o realitate sufocantă. Moartea este o situație-limită a existenței, adusă din afară, provocată de forțe potrivnice vieții care nu sînt numite în poem. Din biografia scriitorului care și-a petrecut 11 ani în închisorile comuniste putem deduce însă că cei care urmează să-l ucidă sînt torționarii lui: „- Und’ vă duce, domnule? / - În grădină, somnule. / - Ce să faceți, domnule? / - Să mă-mpuște, somnule. / - Că au gloanțe, domnule? / - Că au vreme, somnule.” Omorul este așadar un act gratuit, nefiind o stingere firească la sfîrșitul vieții.

Apropierea morții se intensifică și prin prezența cupei cu otravă pe care domnul pare a o solicita la un moment dat pentru ca apoi să renunțe la ea, acceptîndu-și destinul cu demnitate: „- Vreți o cupă, domnule? / - Cît mă costă, somnule? / - N-are-a face, domnule. / - De otrăvuri, somnule... / - Nu vreți cupa, domnule? / - Sparge-o-n țandări, somnule!”

În fond întreaga poezie se construiește în jurul acestei acceptări demne a morții. Fatalitatea îl înconjoară pe domn, strîngîndu-se în jurul lui ca un laț. Îndepărtată la început, sub forma imaginii cucuvelei, ea devine certitudine odată cu anunțul domnului că este luat și dus în grădină pentru a fi împușcat.

Conversația cu somnul final, mortuar dar și dătător de liniște accentuează singurătatea domnului, care nu numai că nu are pe nimeni apropiat lîngă el în momentele finale dar nici nu va fi plîns de nimeni după moarte: „- Vă e frică, domnule? / - Îmi e scîrbă, somnule. / - Cui să spunem, domnule? / - Iadurilor, somnule. / - Va fi bine, domnule? / - Va fi seară, somnule. / - Aveți rude, domnule? / - Am pe nimeni, somnule.” Singurătate care se dezvăluie ca absolută spre finalul poeziei, atunci cînd, nimic mai firesc, domnul îi cere somnului să doarmă cu el însă acesta îl refuză: - Să vă plîngem, domnule? / - N-are-a face, somnule. / - Noapte bună, domnule! / - Dormi cu mine, somnule! / - Eu dorm singur, domnule. / - Eu mor singur somnule. / - Moarte bună, domnule! / - Noapte bună, somnule!”

EXERCIȚII

- I. Identificați în poemul *Pretutindeni, somnule* și alte asemănări cu texte aparținând poeziei populare.
- II. Ce semnificație are personificarea somnului ca instanță a poeziei?
- III. Care credeți că este semnificația răspunsului domnului din versurile următoare: „– Unde sunteți, domnule? / – Pretutindeni, somnule. / – Ca trecutul, domnule? / – Ca văzduhul, somnule.”
- IV. Împărțiți pe două grupe găsiți argumente pro și contra care să privească câștigurile, respectiv scăderile poeziei de pe urma folosirii unui limbaj poetic apropiat de cel popular.

TEME

- I. Comparați acceptarea morții de către domn cu atitudinea ciobanului din balada populară *Miorița*.
- II. Împreună cu colegul de bancă, inventați un poem pe modelul celui scris de Ion Caraion (întrebare-răspuns)
- III. Dezbateți ideile sugerate de Ion Caraion, comparând ultimele versuri ale poemului cu ultimele versuri ale poemului *Cugetările sărmanului Dionis*, de Mihai Eminescu : “ – Somn, a gândului odină, // O, acopere ființa-mi cu-a ta mută armonie, / Vino somn – ori vino moarte. Pentru mine e tot una”.

G. M.

Ștefan Augustin DOINAȘ

Mistrețul cu colți de argint

Un prinț din Levant îndrăgind vînătoarea
prin inimă neagră de codru trecea.
Croindu-și cu greu prin hățșuri cărarea,
Cînta dintr-un flaut de os și zicea :
- Veniți să vînăm în păduri nepătrunse
mistrețul cu colți de argint, fioros,
ce zilnic își schimbă în scorburi ascunse
copita și blana și ochiul sticlos...
- Stăpîne, ziceau servitorii cu goarne,
mistrețul acela nu vine pe-aici.
Mai bine s-abatem vînatul cu coarne,
ori vulpile roșii, ori iepurii mici...
Dar prințul trecînd zîmbitor înainte
privea printre arbori atent la culori,
lăsînd în culcuș căprioara cuminte
și linxul ce rîde cu ochi sclipitori.
Sub fagi, el dădea buruiana-ntr-o parte :
- Priviți, cum se-nvîrte făcîndu-ne semn
mistrețul cu colți de argint, nu departe :
veniți să-l lovim cu săgeata de lemn!...
- Stăpîne, e apa jucînd sub copaci,
zicea servitorul privindu-l isteț.
Dar el răspundea întorcîndu-se :- Taci...
Și apa sclikea ca un colț de mistreț.
Sub ulmi, el zorea risipite alaiuri :
- Priviți cum pufnește și scurmă stingher,
mistrețul cu colți de argint, peste plaiuri :
veniți să-l lovim cu săgeata de fier!...
- Stăpîne, e iarba foșnind sub copaci,
zicea servitorul zîbind îndrăzneț.
Dar el răspundea întorcîndu-se :- Taci...
Și iarba sclikea ca un colț de mistreț.
Sub brazi, el striga îndemnîndu-i spre creste :
- Priviți unde-și află odihnă și loc
mistrețul cu colți de argint, din poveste
veniți să-l lovim cu săgeata de foc!...
- Stăpîne e luna lucind prin copaci,
zicea servitorul rîzînd cu dispreț.
Dar el răspundea întorcîndu-se : - Taci...
Și luna sclikea ca un colț de mistreț.

Dar vai! sub luceferii palizi ai bolții
cum sta în amurg, la izvor aplecat,
veni un mistreț uriaș, și cu colți
îl trase sălbatic prin colbul roșcat.
- Ce fiară ciudată mă umple de sânge,
oprind vînătoarea mistrețului meu ?
Ce pasăre neagră stă-n lună și plînge?
Ce veștedă frunză mă bate mereu?...
- Stăpîne, mistrețul cu colți ca argintul,
chiar el te-a cuprins grohăind sub copaci.
Ascultă cum latră copoi gonindu-l...
Dar prințul răspunse-ntorcîndu-se : - Taci
Mai bine ia cornul și sună într-una.
Să suni pînă mor, către cerul senin...
Atunci asfinți după creștete luna
și cornul sună însă foarte puțin.

ANALIZA

Deși experiența revelatoare implică, așa cum insistă Virgil Podoabă, un moment existențial cheie trăit de poet, am putea spune că *Mistrețul cu colți de argint*, poem scris în timpul războiului al doilea mondial, este o formă de răspuns a autorului la adresa ororii pe care conflagrația o produce în viața de zi cu zi a omului.

Prințul din Levant vînează o himeră, „mistrețul cu colți de argint”, o întruchipare fantasmatică a idealului. Însotit mai întîi de „servitorii cu goarne” și apoi, pe măsură ce se îndepărtează de ceilalți, de un singur servitor, prințul încearcă să-i facă și pe ceilalți să vadă mistrețul cu colți de argint. Servitorii și, apoi, însoțitorul său, nu văd însă viziunea prințului. Privirea lor comună se disociază de privirea prințului care caută idealul, care aleargă spre Ideal. Idealul se dovedește însă intangibil, prințul murind atacat de un mistreț pe care servitorul său îl crede „mistrețul cu colți de argint”. Aflat în căutarea Idealului, prințul nu mai vede însă realitatea din jur, el devine vulnerabil la acțiunea realității pe care n-o mai înțelege și n-o mai controlează. Această desprindere de real a prințului este marcată pas cu pas. În opoziție cu servitorul care este mai întîi surprins, apoi „îndrăzneț”, devenind finalmente disprețuitor, prințul urmează calea căutării Idealului. De aceea, distanța dintre prinț și servitor, întruchipare a lumii comune, tangibile, crește pe măsură ce prințul insistă să vîneze „mistrețul cu colți de argint”. Eșecul prințului nu diminuează intenția lui nobilă. „Ales” fiind, asemeni Luceafărului eminescian sau Emirului din poezia lui Macedonski, prințul din Levant pune în lumină dorința omului exponențial de a-și depăși condiția.

Mistrețul cu colți de argint este o baladă în care epicul se întîlnește cu miticul și dramaticul. Construită într-un crescendo gradat cu excepțională știință de poet, poemul e reprezentativ pentru ceea ce Radu Stanca, celălalt poet important al Cercului de la Sibiu, numea „resurecția baladei”.

Avem, în *Mistrețul cu colți de argint*, un dublu răspuns la agresiunea reprezentată de război: mai întîi, ideea căutării Idealului care rămîne substanța înaltă a umanului, apoi desăvîrșirea estetică a formei poemului, care se configurează astfel, sugerează autorul, indiferentă la violența contingentului.

ÎNTREBĂRI

- I. Ce semnificație are versul “ prin inimă neagră de codru trecea” ?
- II. La ce-și îndeamnă prințul din Levant supușii și ce răspunsuri primește?
- III. Ce semnificație are răspunsul : “taci...”, adresat slujitorului?
- IV. Cine îl ucide pe prinț?
- V. Ce semnificație are sunetul scurt al cornului?

EXERCIIȚII ȘI TEME

- I. Separându-vă pe trei grupe selectați din poem elementele care țin de imaginea prințului, a slujitorului și a naturii.
- II. Dramatizați textul poemului lui Ștefan Aug. Doinaș, asumându-vă următoarele roluri: narator, prinț, slujitor.
- III. Recitați poemele *Luceafărul* de Mihai Eminescu și *Noapte de decembrie* de Alexandru Macedonski și, comparându-le cu poemul lui Ștefan Aug. Doinaș, realizați un eseu privind problematica omului de geniu.
- IV. Separându-vă pe două grupe, analizați și, ulterior, dezbateți elementele caracteristice vânătorii în *Mistrețul cu colți de argint* și în *Moartea câprioarei* de Nicoale Labiș.
- V. Folosindu-vă și de cunoștințele de filosofie, separați-vă pe două grupe și argumentați caracterul moral versus imoral al vânătorii.

A.B.

Nicolae LABIȘ

Moartea căprioarei

Seceta a ucis orice boare de vânt.
Soarele s-a topit și a curs pe pământ.
A rămas cerul fierbinte și gol.
Ciuturile scot din fântână nămol.
Peste păduri tot mai des focuri, focuri,
Dansează sălbătice, satanice jocuri.

Mă iau după tata la deal printre târșuri,
Și brazii mă zgârie, răi și uscați.
Pornim amîndoi vânătoarea de capre,
Vânătoarea foamei în munții Carpați.
Setea mă năruie. Fierbe pe piatră
Firul de apă prelins din cișmea.
Tîmpla apasă pe umăr. Pășesc ca pe-o altă
Planetă, imensă, străină și grea.

Așteptăm într-un loc unde încă mai sună,
Din strunele undelor line, izvoarele.
Cînd va scăpăta soarele, cînd va licări luna,
Aici vor veni în șirag să s-adape
Una cîte una căprioarele.

Spun tatii că mi-i sete și-mi face semn să tac.
Amețitoare apă, ce limpede te clatini!
Mă simt legat prin sete de vietatea care va muri
La ceas oprit de lege și de datini.

Cu foșnet veștejit răsuflă valea.
Ce-ngrozitoare înserare plutește-n univers!
Pe zare curge sînge și pieptul mi-i roșu, de parcă
Mîinile pline de sînge pe piept mi le-am șters.

Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vineții,
Și stelele uimite clipiră printre ele.
Vai, cum aș vrea să nu mai vii, să nu mai vii,
Frumoasă jertfă a pădurii mele!

Ea s-arată săltînd și se opri
Privind în jur c-un fel de teamă,
Și nările-i subțiri înfiorară apa
Cu cercuri lunecoase de aramă.

Sticlea în ochii-i umezi ceva nelămurit,
Știam că va muri și c-o s-o doară.
Mi se părea că re trăiesc un mit
Cu fata prefăcută-n căprioară.
De sus, lumina palidă, lunară,
Cernea pe blana-i caldă flori stinse de cireș.
Vai, cum doream ca pentru-ntâia oară
Bătaia puștii tatii să dea greș!

Dar văile vuiră. Căzută în genunchi
Își ridicase capul, îl clătină spre stele,
Îl prăvăli apoi, stârnind pe apă
Fugare roiuri negre de mărgele.
O pasăre albastră zvîcnise dintre ramuri,
Și viața căprioarei spre zările târzii
Zburase lin, cu țipăt, ca păsările toamna
Când lasă cuiburi sure și pustii.
Împleticit m-am dus și i-am închis
Ochii umbroși, trist străjuți de coarne,
Și-am tresărit tăcut și alb când tata
Mi-a șuierat cu bucurie: –Avem carne!

Spun tatii că mi-i sete și-mi face semn să beau.
Amețitoare apă, ce-ntunecat te clatini!
Mă simt legat prin sete de vietatea care a murit
La ceas oprit de lege și de datini...
Dar legea ni-i deșartă și străină
Cînd viața-n noi cu greu se mai anină,
Iar datina și mila sunt deșarte,
Când soru-mea-i flămândă, bolnavă și pe moarte.

Pe-o nară pușca tatii scoate fum.
Vai, fără vânt aleargă frunzarele duium!
Înalță tata foc înfricoșat.
Vai, cât de mult pădurea s-a schimbat!
Din ierburi prind în mâini fără să știu
Un clopoțel cu clinchet arginitiu...
De pe frigare tata scoate-n unghii
Inima căprioarei și rărunchii.

Ce-i inimă? Mi-i foame! Vreau să trăiesc și-aș vrea...
Tu, iartă-mă, fecioară – tu, căprioara mea!
Mi-i somn. Ce nalt îi focul! Și codrul, ce adînc!
Plâng. Ce gîndește tata? Mănânc și plâng. Mănânc!

ANALIZĂ

Exemplaritatea experienței revelatoare din poemul *Moartea căprioarei* se naște din însăși unicitatea ei. E vorba de o experiență pe viață și pe moarte în sensul în care ea pornește de la o situație-limită, foametea generată de secetă. Tensiunea poemului, magistral realizată de un poet de o extraordinară precocitate, pune față în față instinctul și sentimentul ca două forțe esențiale, profunde ale omeneșului. Împins de foame, omul își redescoperă, în miezul secolului XX, instinctele de vânător. Tatăl, ca și cap al familiei, este obligat să-i asigure hrana și, astfel, supraviețuirea. Înghiul de privire al vânătorii este al unui eu-copil, care-și însoțește tatăl pentru a-l ajuta. În această vânătoare disperată, generată de foame dar și de suferințele surorii lăsată acasă, nu mai există milă sau compasiune. Copilul așteaptă la pîndă și apoi vede îngrozit cum căprioara este răpusă de glonț. Sentimentul de dragoste față de animal e suprimat prin glonțul cu care, decis, tatăl ia viața căprioarei. Desigur, animalul vânat este, deloc întîmplător, o căprioară. Simbol al fragilității și al inocenței, căprioara marchează, prin sacrificiul ei, o adîncire a tensiunii sugerate la început, între instinct și sentiment. Regăsită la nivelul eului, sacrificarea căprioarei ar putea reprezenta moartea “trăsăturii sufletești care se opune agresivității dominatoare.” (a se vedea Chevalier și Gheerbrant, *Dicționarul de simboluri*). Astfel, moartea căprioarei semnifică, într-un anume sens, maturizarea copilului, uciderea unei părți a propriului eu. Victoria instinctului asupra sentimentului este una condiționată de datele unei realități exterioare crude, în care ordinea ancestrală a lumii, “datina” a fost tulburată de consecințele zdrobitoare ale secetei. Ne aflăm „la ceas oprit de lege și de datini”, într-un timp al suferinței dilatate. Ea arată că, pus în situații-limită, omul își pune în aplicare instinctul de conservare. Pe de altă parte, suferința cauzată de sacrificiu rămîne esența sensibilă a acestui poem. Expresia poetică e lapidară, esențializată, lăsînd loc tensiunii profund omenești pe care o evidențiază poemul. Consecința vânătorii este ospățul din final, un ospăț trist, în care, printre lacrimi, copilul mănîncă. El poartă, în memorie, momentul sacrificiului căprioarei, precum și durerea pe care acesta i-a generat-o.

ÎNTREBĂRI

- I. Cum este imaginată poetic seceta?
- II. Care sînt elementele care alcătuiesc momentele pregătitoare ale vânătorii?
- III. Cum e realizat momentul vânătorii propriu-zise?
- IV. De ce ne aflăm “la ceas oprit de lege și de datini”?
- V. De ce copilul plînge și mănîncă, în același timp?

EXERCITII ȘI TEME

- I. Separîndu-vă pe trei grupe, alegeți elementele care definesc imaginea copilului, a tatălui și a căprioarei, din poem.
- II. Separîndu-vă pe două grupe, alegeți elementele referitoare la instinct, respectiv la sentiment, din poem.
- III. Inventati un alt posibil destin pentru căprioară.
- IV. Pornind de la ideile exprimate în poemul *Moartea căprioarei*, dezbateți tema *Vîntoarea și respectul față de natură*.
- V. Pornind de la atitudinea copilului, exprimată în poemul *Moartea căprioarei*, dezbateți evenimentul din 2004 în care, într-un fond de vîntoare au fost sacrificați peste 200 de mistreți.

Nichita STĂNESCU

Poveste sentimentală

Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des.
 Eu stăteam la o margine-a orei,
 tu - la cealaltă,
 ca două toarte de amforă.
 Numai cuvintele zburau între noi,
 înainte și înapoi.
 Vârtejul lor putea fi aproape zărit,
 și deodată,
 îmi lăsam un genunchi,
 iar cotul mi-l înfigeam în pământ,
 numai ca să privesc iarba-nclinată
 de căderea vreunui cuvânt,
 ca pe sub laba unui leu alergând.
 Cuvintele se roteau, se roteau între noi,
 înainte și înapoi,
 și cu cât te iubeam mai mult, cu atât
 repetau, într-un vârtej aproape văzut,
 structura materiei, de la-nceput.

ANALIZA

Al doilea volum al lui Nichita Stănescu, *O viziune a sentimentelor* (1964), din care face parte și *Poveste sentimentală*, aduce în atenția criticii un poet cu temperament vulcanic, cenzurat de o stranie luciditate a cuvântului. Nimic din ceea ce intră în sfera atenției poetice nu trebuie să rămână fapt secundar, chiar dacă ar fi o fulgurantă stare de iubire. Tânărul poet crede în puterea cuvântului, este fascinat de energiile pe care le declanșează, se joacă uneori cu forța lor, ca un demiurg care contemplă fascinat propria interioritate. *Poveste sentimentală* nu are structura unui cântec de dragoste obișnuit, după cum nici alte texte din volum, asemănătoare ca fond de imagini și idei: *Vârsta de aur a dragostei*, *Leoaică tânără*, *iubirea*, *Poetul și dragostea*, *Îmbrățișarea* ș.a. Dragostea, ca ipostază a existenței, îi aduce pe protagoniști în orizontul misterelor existențiale, fiindcă iubirea revelează taina originilor: „Cuvintele se roteau, se roteau între noi,/ înainte și înapoi,/ și cu cât te iubeam mai mult, cu atât/ repetau, într-un vârtej aproape văzut,/ structura materiei, de la-nceput”. Poezia începe, într-adevăr, ca o poveste, în tonul grav al continuării unei cronici a evenimentelor iubirii: „Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des.” Dar evenimentele adevărate sunt cuvintele care pot birui timpul, depărtarea, înstrăinarea ființelor unele de altele: “Numai cuvintele zburau între noi,/ înainte și înapoi./ Vârtejul lor putea fi aproape zărit”. Misterul iubirii este ipostaziat în cuvânt, pentru a trece totul în perimetrul imaginii, unde cuvântul ar putea trăda ceva din ceea ce se întâmplă dincolo de lucruri: „îmi lăsam un genunchi,/ iar cotul mi-l înfigeam în pământ,/ numai ca să privesc iarba-nclinată/ de căderea vreunui cuvânt,/ ca pe sub laba unui leu alergând”.

Poveste sentimentală este un text tipic pentru lirismul lui Nichita Stănescu, un poet al „dramei cuvântului”(E. Simion), în creația căruia se conturează încă de la primul volum o adevărată metafizică a cuvântului.

ÎNTREBĂRI

- I. Ce efecte creează folosirea verbelor la imperfect?
- II. Care sunt elementele poetice specifice creației lui Nichita Stănescu identificabile în text?
- III. Care este semnificația faptului că în locul verbului (cuvintele) *zburau* se folosește verbul *se roteau*?

EXERCIȚII SI TEME

- I. Comentați versurile : “Eu stăteam la o margine-a orei,/ tu – la cealaltă, / ca două toarte de amforă”.
- II. Analizați relația timp-iubire-cuvânt în poezia lui Nichita Stănescu.
- III. Având în vedere sensurile cuvântului *sentimental/sentimentală*, găsiți și alte sintagme adecvate.

O.M.

Nichita STĂNESCU

Trist cântec de dragoste

Numai viața mea va muri pentru mine-ntr-adevăr,
cândva.

Numai iarba știe gustul pământului.

Numai sângelui meu îi e dor, într-adevăr,
de inima mea, când o părăsește.

Aerul e-nalt, tu ești înaltă,
tristețea mea e înaltă.

Vine o vreme când mor caii.

vine o vreme când se-nvechesc mașinile.

Vine o vreme când plouă rece

și toate femeile poartă capul tău

și rochiile tale.

Vine și o pasăre mare, albă.

(*Dreptul la timp*, 1965)

ANALIZĂ

Poezia *Trist cântec de dragoste* face parte din volumul *Dreptul la timp* (1965), care cuprinde o serie de texte deseori citate de critica literară: *Enghidu*, *Quadriga* (poezie dedicată lui M. Eminescu), *Adolescenți pe mare*, *Către Galateea*, *Euridice* ș.a. În *Ars poetica*, găsim o exprimare foarte sugestivă a ideii că verbul trebuie să fie un mediator între existențe, eu și lume, eu și sine, între lume și imaginea ei: „Îmi învățam cuvintele să iubească (...)/ cum se transportă lumea, / de la ea însăși,/ la ea însăși”. „Dreptul la timp” este dreptul lui *a fi* de a guverna existența, în timp ce o serie de factori amenință ființa, în perspectiva unui sfârșit implacabil, ale cărui resorturi trebuie identificate și anihilate. Dar *Trist cântec de dragoste* exprimă starea apăsătoare a unei conștiințe lucide, care nu-și face iluzii, nu caută refugii în fața morții: „Numai viața mea va muri pentru mine-ntr-adevăr./ cândva”; „Vine o vreme când mor caii”. Ciudat rămâne că poezia este „un cântec de dragoste”. Tonul elegiac este expresia unei suferințe de a fi, adică de a vieții într-un timp care, pentru a-l simți cu adevărat al tău, trebuie reconstruit după legile Cuvântului. Atitudinea eului liric din *Trist cântec de dragoste* trimite, fără îndoială, la *Odă (în metru antic)* a lui Eminescu, numai că accentele poetului modern schimbă sensul lucrurilor. Spune Nichita Stănescu, în poezia *Dialog cu Oda în metru antic*: „Supuși cuvântului, de verb mă rog, / du-mă odată din groaza vieții, /du-mă, du-mă, / și nu mă mai pedepsi/ și mie nu mă mai redă-mă”. În *Trist cântec de dragoste*, imaginea centrală nu este a unui chip feminin, cum s-ar crede, ci a vieții, a pulsației sale inconfundabile, sesizabilă și în iarba care „știe gustul pământului”, și în sângele „căruiă îi e dor, într-adevăr,/ de inima mea, când o părăsește”, în caii care mor, în mașinile care se învechesc, în vremea când „toate femeile poartă capul tău/ și rochiile tale”. E parcă un cântec al « vieții de după viață », ca o prefacere continuă a misterului existenței.

ÎNTREBĂRI

- I. Ce semnificații are imaginea “păsării mari, albe” din final?
- II. Ce efecte stilistice are folosirea adverbului *numai* și a verbului *a veni* în poezie ?
- III. În ce specie lirică se poate încadra acest text? Motivați.

EXERCIIII ȘI TEME

- I. Comentați versurile “Aerul e-nalt, tu ești înaltă,/ tristețea mea e înaltă”.
- II. Faceți o comparație între această poezie și *Oda (în metru antic)* a lui M.Eminescu.
- III. În volumele *O viziune a sentimentelor* și *Dreptul la timp* se găsesc mai multe poezii cu titlul *Cântec* sau care au în titlu cuvântul respectiv (*Cântec fără răspuns*, *Cântec de om*, *Vechi cântec soldășesc* ș.a.). Formând 2-3 grupe, studiați structura cântecelor stănesciene, notele comune sau care le diferențiază, alte aspecte care vi se par interesante și elaborați (fiecare grupă) un scurt eseu critic.

O. M.

Cezar BALTAG

Isis

Pământul
într-un bob de grâu
grâul
în gușa unei vrăbii
vrabia
în inima unui șarpe
șarpele
într-o nesperată lumină
și lumina
închisă într-o femeie

Ea împietrea sau mă striga
sau tăcea poate
iar eu muream și mă nășteam
dar fața nu l-o puteam privi...

ANALIZĂ

Poezia lui Cezar Baltag a adus în atenția criticii un poet mereu surprinzător, cu fiecare volum punând la încercare sensibilitatea și intuiția criticii. A debutat cu volumul *Comuna de aur* (1960), tributar conjuncturii politice, descoperindu-și adevăratele resurse ale originalității cu următoarele volume, îndeosebi cu *Madona din dud* (1973) și *Unicorn în oglindă* (1975), din care face parte și poezia *Isis*. Poetul renunță acum la efectele exterioare, care țineau de pitorescul limbajului și muzicalitate, exploatând resursele inițiatice ale poeziei. Întâlnirea cu scrisul lui Mircea Eliade și moartea prematură a fratelui (Nicolae Baltag, căruia îi și este dedicat volumul *Unicorn în oglindă*) au fost experiențe hotărâtoare pentru reorientarea poeziei. Atenția se îndreaptă spre dimensiunea de mister a existenței, poezia fiind una din căile prin care se poate ajunge la înțelegerea tainei vieții și a morții.

Poezia *Isis* are în centru ideea unui mers ireversibil al ipostazelor existenței, exprimată într-o formă foarte concentrată, aproape ermetică. Pământul, bobul de grâu, vrabia, șarpele, lumina, femeia, moartea, nașterea sunt imagini ale aceluiași mister care lucrează în fiecare pe rând și în toate lucrurile deodată. Bobul de grâu sau pământul, șarpele sau vrabia rămân în aceeași lumină a mitului existenței, chiar dacă ne par ipostaze ale contrariilor ei. Sensurile complexe ale versurilor, în raport cu titlul poeziei, se pot stabili numai dacă facem referință la mitul zeiței egiptene Isis, zeiță a căsătoriei, simbol al fidelității femeii față de soțul ei, chiar și după moarte, iar într-o vreme considerată zeiță sapiențială, cu puterea de a tămădui și chiar de a învia din morți. La această din urmă calitate se referă ultimele versuri: „iar eu muream și mă nășteam/ dar fața nu l-o puteam privi”. O triadă de cuvinte *șarpe-lumină-femeie* sugerează păcatul originar și mântuirea prin Hristos – „lumina lumii”, născut din Fecioara Maria, al cărei trup a devenit „mai cuprinzător decât cerurile”. Din aceasta perspectivă, poezia ne apare ca un imn al genezei, al nașterii și morții, dar și al învierii.

ÎNTREBĂRI

- I. Cum explicați folosirea literei mari în ultimul vers ? (“fața nu I-o puteam privi”)
- II. Vi se pare semnificativă folosirea cu predominanță a substantivelor?
- III. Cum explicați versurile: „și lumina/ închisă într-o femeie” ?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Comparați poezia cu poemul *Mit*, din același volum, unde apar aceleași simboluri. Exprimați observațiile într-o compunere despre mitul șarpelui și al păsării.
- II. Realizați o disertație, pe baza cunoștințelor voastre de mitologie, în care să comparați diferite zeițe ale fertilității și familiei.
- III. Comentați versurile: “Ea împietrea sau mă striga/ sau tăcea poate/ iar eu muream și mă nășteam/ dar fața nu I-o puteam privi...”

O.M.

Ana BLANDIANA

Martorii

Mai vinovați decât cei priviți
Sunt doar cei ce privesc,
Martorul care nu împiedică crima,
Atent s-o descrie,
Scuzându-se „Nu pot să fac
Două lucruri în același timp”,
Sau „Portretul victimei, îngeresc,
E mai important decât viața ei
Pământească” .
Vinovați nu pot să fie
Doar unul, doar doi sau doar trei,
Când armate de martori privesc
Și așteaptă să se sfârșească,
De bătrânețe să moară călăul,
Și victima, a doua oară, de uitare,
Să se sfârșească de la sine răul
Cum se sfârșește pur și simplu un tunel...
Stăm suspendați
De propria-ne-nțebare
Ca de-o spânzurătoare
Un drapel.
„În van, răspunde timpul, așteptați:
La judecata marilor coșmare
Și martorii sunt vinovați”.

ANALIZĂ

Poezia *Martorii* face parte din volumul *Arhitectura valurilor*, publicat în 1990, deși, după cum mărturisește autoarea, fusese încheiat cu trei ani înainte. Explicația publicării târzii, după căderea regimului comunist, o găsim și în textul acestei poezii. Deși s-ar putea crede, la o lectură superficială, că nu este vizată o anume realitate, ci că ne aflăm în fața unei meditații asupra unui fenomen general, cu implicații morale, poezia atrage atenția asupra unei atitudini condamnable a multor conștiințe în regimul trecut: atitudinea de spectator/ martor, care nu vrea să se implice, să înlăture răul („Martorul care nu împiedică crima”), găsind fel și fel de motivații, „Scuzându-se «Nu pot să fac/ Două lucruri în același timp», / Sau «Portretul victimei, îngeresc, / E mai important decât viața ei/ Pământească »”. Textul se construiește în jurul a două motive centrale: *martori* și *martiri*. Într-o realitate în care s-a insinuat absurdul, nu mai este vorba numai de vinovăția individuală, ci și de una colectivă: „Vinovați nu pot să fie/ Doar unul, doar doi sau doar trei...” Răul a intrat în structura gândirii, care s-a obișnuit cu indiferența, insensibilitatea, pasivitatea, lipsa de inițiativă pentru reinstaurarea normalității.

A lăsa la voia întâmplării evoluția lucrurilor în acest context reprezintă cea mai gravă culpă („Să se sfârșească de la sine răul/ Cum se sfârșește pur și simplu un tunel”). La judecata timpului (adică a istoriei), martorii vor fi priviți ca niște complici ai călăului, fiindcă mărturia lor va fi viciată de indiferența față de martiri, adică față de toți cei care au căzut victime agresiunii unui regim de coșmar: „În van, răspunde timpul, așteptați: / La judecata marilor coșmare / Și martorii sunt vinovați”. Martirii vor fi adevărații mărturisitori despre ceea ce s-a întâmplat odinioară.

ÎNTREBĂRI

- I. Cine sunt „armatele de martori” care așteaptă „De bătrânețe să moară călăul”?
- II. Pe cine vizează autoarea în versurile „Martorul care nu împiedică crima, / Atent s-o descrie” ?
- III. Cum interpretați sintagma „La judecata marilor coșmare”?

EXERCIIȚII ȘI TEME

- I. Stabiliți etimologia cuvintelor *martor* și *martir*, comentând apoi relația sensurilor cu ideea centrală a poeziei.
- II. Comentați versurile „Mai vinovați decât cei priviți/ Sunt doar cei ce privesc”.
- III. Comparați poezia *Martorii* cu alte texte din volumul *Arhitectura valurilor* stabilind caracteristicile stilului aluziv.

O.M.

Cîntec

Lasă-mi, toamnă, pomii verzi,
Uite, ochii mei ți-i dau.
Ieri spre seară-n vântul galben
Arborii-n genunchi plîngeau.

Lasă-mi, toamnă, cerul lin.
Fulgeră-mi pe frunte mie.
Astă-noapte zarea-n iarbă
Încerca să se sfîșie.

Lasă, toamnă, n aer păsări,
Pașii mei alungă-mi-i.
Dimineața bolta scurse
Urlete de ciocărlii.

Lasă-mi, toamnă, iarba, lasă-mi
Fructele și lasă
Urșii neadormiți, berzele neduse,
Ora luminoasă.

Lasă-mi. toamnă, ziua, nu mai
Plînge-n soare fum.
Înserează-mă pe mine,
Mă-nerez oricum.

ANALIZĂ

Poezia *Cîntec* a apărut în volumul *A treia taină* (1969), al treilea volum al autoarei (după *Persoana întâi plural*, 1964; *Călcâiul vulnerabil*, 1966). În *A treia taină* Ana Blandiana „redescoperă inocența lucrurilor”(Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol.I), se întoarce la starea de puritate a copilului privind lucrurile cu uimirea specifică vârstei, încântat să descopere că poate sta de vorbă cu anotimpurile, cu tot ce există sub soare. Poezia este un *cîntec* al bucuriei de a exista într-o lume care își deschide cu generozitate frumusețile: „pomii verzi”, „cerul lin”, păsările, fructele, „urșii neadormiți”, „berzele neduse”, soarele ș.a. Inocența crede că poate schimba după voința ei lucrurile și are dreptul să-i ceară chiar și toamnei să nu mai vină, din iubire pentru cele care o încântă. Dincolo de jocul cu imagini și cuvinte, se insinuează tonul grav al meditației, dimensiunea elegiacă, acel aer grav al sesizării unor adevăruri ale vieții care agresează ființa. Tonul colocvial, subliniat prin folosirea imperativului la fiecare început de strofă, cu luminoasele deschideri din prima parte a strofelor, se risipește în imagini brutale, care sugerează parcă neputința omului în fața mersului implacabil al naturii: „Arborii-n genunchi plîngeau”; „Astă-noapte zarea-n iarbă/ Încerca să se sfîșie”; „Dimineața bolta scurse/ Urlete de ciocărlii”; „Înserează-mă pe mine,/ Mă-nerez oricum”. Dacă la Topârceanu, în *Rapsodii de toamnă*, eul liric privește amuzat spectacolul naturii, în textul Anei Blandiana, dativul etic („Lasă-*mi*”) sugerează implicarea lui în tot ceea ce se întâmplă, fiindcă spectacolul trecerii dinspre vară spre toamnă aduce aminte

de „înserarea” vieții, de trecerea spre un alt timp, unde inocența și bucuria nu mai au loc. Ca să rămână toate așa cum au fost, orice jertfă este posibilă: pentru „pomii verzi” – „Uite, ochii mei ți-i dau”; pentru „cerul lin” – „Fulgeră-mi pe frunte mie”; pentru păsări – „Pașii mei alungă-mi-i”...

ÎNTREBĂRI

- I. De ce folosește autoarea sintagma „urlete de ciocârlii”?
- II. Care sunt elementele care dau caracter de pastel poeziei ?
- III. Este *Cântec* un pastel în sensul clasic al cuvântului?
- IV. Poate fi considerată poezia aceasta o rugăciune? Aduceți argumente pro și contra.

EXERCIȚII SI TEME

- I. Scrieți un poem în proză în care să folosiți imaginile din poezie și care să exprime, într-o formă adecvată, ideea poetică centrală.
- II. Comparați poezia cu textul lui G.Topârceanu *Rapsodii de toamnă*.
- III. Comentați ultima strofă.

O. M.

Leonid DIMOV

Joi

E zi de târg. Doar varul de pe turle
S-a scorjit când au pornit să urle
Felinele din cuști murind de doruri
În forfote de bălciuri și oboruri.
Trecut de Ciofliceni, cu bicicleta
Zoream către Fierbinți să-mi vând egreta,
Egreta mea patetică, de plaje,
Nostalgic ciugulind printre miraje.
Aveam și magicul țilindru gol
Cu colibri, cu șerpi, cu-n zeu: Eol
Și melodii lăsam să înfășoare
Palate, eleștee și ogoare
Când am ajuns era zăvera-n toi,
Butii cu nard, canistre cu oloi,
Ciorchini de papagali cu vorbă nouă,
Rărunchi de vulpi de mare, munți de ouă.
M-am înșirat peste tarăbi și eu
M-a dat de-o parte însuși Dumnezeu
Zâmbind cuminte, ca un pui de ciută,
Să-mi vândă marfa încă neștiută.
Ce să vă spun, doar că-noptase tare,
Plecat-au toți cumetrii la culcare.
Cam rușinat, Atoatele, și mut
Spre ziduri se făcuse nevăzut
Și nu vândusem nici de-un crăițar,
Ba paserile mele, prin bazar,
Atât de triste creasta și-au plecat
Că le-am lăsat în noapte și-am plecat.

ANALIZA

Poezia *Joi* face parte din poemul *A.B.C.* al volumului *7 Poeme* publicat în 1968. Pe lângă cele 7 zile poemul *A.B.C.* mai cuprinde și IX părți, fiind de fapt "o cronică năzdrăvană a cartierului" (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol III, p.275).

Suntem anunțați încă din primul vers că *Joi* este ziua de târg, iar eul liric își începe discursul părănd a descrie, în datele specifice, o astfel de zi.

Descoperim, însă, în cel de-al treilea vers un atribut exotic al acestei lumi, la care nu ne-am fi așteptat, decât dacă am fi citi și alte poezii de Dimov; deci, târgul nu este unul obișnuit, pentru că și „Felinele din cuști murind de doruri” își găsesc locul aici.

Discursul liric revine la tema zilei de târg, aducându-ne detalii sub forma unei aparent simple povești a vânzătorului care se duce la târg/bâlci, spre Fierbinți, cu nici mai mult, nici mai puțin decât bicicleta. Neclar rămâne ceea ce el vinde: "Zoream către Fierbinți să-mi vând egreta,

/ Egreta mea patetică, de plaje, / Nostalgic ciugulind printre miraje./ Aveam și magicul țilandru gol / Cu colibri, cu șerpi, cu-n zeu: Eol". Egreta este o pasăre migratoare de culoare albă, cu un mănunchi de pene ornamentale, dar atributul de *patetic* și ipostaza de *a ciuguli printre miraje*, puse prin pronumele posesiv în legătură condiția eului liric, par a trimite la altceva.

Altfel spus, mărfurile târgului aparțin unei lumi dacă nu ireale, cel puțin fantastice, imposibil de situat în lumea pe care noi o cunoaștem: "Ciorchini de papagali cu vorbă nouă,/ Rărunchi de vulpi de mare, munți de ouă."

Și mai deconcertant pare amestecul lui Dumnezeu în treburile vânzătorului: "M-a dat de-o parte însuși Dumnezeu / Zâmbind cuminte, ca un pui de ciută, / Să-mi vândă marfa încă neștiută."

Înțelegem, pe măsură ce ajungem spre sfârșitul poemului, că ceea ce „povestește” eul liric este o lume și o situație ireală, cu imagini care s-ar potrivi mai bine logicii visului, decât celei a realității.

Știind că poetul se revendică de la doctrina mișcării literare a *onirismului estetic* ne ajută, cel puțin, să ne situăm față de poezia lui. Există două dimensiuni prin care visul devine relevant pentru poetica onirist estetică. Prima se referă la latura tehnicistă, vizând felul în care membrii grupului onirist se arată interesați de vis ca metodă; visul este „o sugestie de legislație pentru o artă independentă dar analogă realității” (Dumitru Țepeneag în Corin Braga, *Momentul oniric*, p.29), interesul fiind de a scrie, cu expresia aceluiași D. Țepeneag, *tablouri onirice*. Dar visul este interesant și pentru alternativa pe care o oferă regimului diurn, pentru sporul de autenticitate pe care dă impresia că îl aduce ființei fiecăruia. Cu alte cuvinte, o parte din fascinația romanticilor pentru vis se regăsește și la membrii onirismului estetic.

Imaginea pe care poezia o propune poate fi astfel, foarte bine descrisă ca un *tablou oniric*, și încercând să o explicăm, după o logică a visului, putem presupune că, de fapt, în centrul poemului se află acea imagine a conflictului dintre vânzător și Dumnezeu, din ultima parte a poemului. Conflictul se termină cu asumarea unei ipostaze de învins din partea lui Dumnezeu („Cam rușinat, Atoatele, și mut / Spre ziduri se făcuse nevăzut”), ca urmare a faptului că nu a reușit să vândă nimic. Fantasticul vânzător pierde marfa și își ratează ziua care începuse atât de bine. Este o situație și o imagine neobișnuită.

La nivel formal este de remarcat, pe de-o parte, apariția posesivelor de-a lungul întregii poezii. Ele se află acolo unde eul liric vorbește despre marfa sa (fantasticele păsări) și completate de versul: "M-am înșirat peste tarăbi și eu" pot semnifica încrederea și mulțumirea de sine, de condiția sa, a personajului vânzător (și eu liric). Ceea ce el vinde pare a face parte din sine, iar raportarea la propria-i marfă este una de entuziasm, mulțumire.

Pe de altă parte, putem să observăm și aici, acea dimensiune specifică poeziei lui Dimov, subliniată în repetate rânduri de critică: *aglomerarea detaliului* în realizarea unei imagini.

Materialul, în aspectele sale obișnuite (un interior al camerei, de exemplu), este descris cu o atenție a amănuntului excesivă, asemănătoare detalierii cu care lucrurile ne apar într-o transă onirică. Lucrurile încep să prindă viață. De aici și dimensiunea de spectacol care fascinează în cazul multor poeme ale lui Dimov.

Lumea târgului, așa cum este văzută de eul liric, este spectaculoasă.

Fascinat de acest spectacol pare și Dumnezeu, într-atât, încât ține să-i ia locul vânzătorului. Întâlnirea cu Dumnezeu este, desigur, o experiență revelatorie. Dar ca și în poezia *Vecerne* revelația nu se realizează după modelul și în sensul obișnuit, „clasic”, pentru că descinderea sacralului, a lui Dumnezeu, în profan, în realitatea târgului, nu aduce un plus de autenticitate existențială lumii profane în care trăiește eul liric.

ÎNTREBĂRI

- I. Încercați să faceți o listă a cuvintelor care descriu, într-o logică obișnuită, realitatea târgului și o listă a termenilor care nu descriu, de obicei, o astfel de realitate, dar sunt folosiți în realizarea imaginii târgului de aici. Ce trăsături noi aduce imaginii cea de-a doua serie de termeni?
- II. Care pot fi sensurile cuvântului *neștiută* din versul “Să-mi vândă marfa încă neștiută.”?
- III. Care credeți că este sentimentul eului liric până la intervenția lui Dumnezeu și care este la finalul poemului?
- IV. Credeți că este vorba de o poezie ce descrie experiența căutării religioase? De ce da/nu?
- V. Care este tonul poemului? Care sunt, la nivel formal, termenii, situațiile de exprimare care contribuie la realizarea lui?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Conceptualizați relația dintre definiția onirismului estetic și modul în care teoria e motivată de această poezie a lui Leonid Dimov.
- II. Alegeți perechile de cuvinte cu care sînt realizate în poem, rimele.
- III. Separîndu-vă pe patru grupe, încercați să creați, pe modelul lui Leonid Dimov, rime insolite. Citiți-le apoi în fața colegilor. Cele mai bune rime vor fi alese prin votul întregii clase.
- IV. Comparați „tîrgul” lui Dimov cu acela al lui Florin Iaru din *Est Etica* și argumentați elementele comune și diferențele.

A.N. – Analiză și întrebări

A.B. – Exerciții și teme

Ileana MĂLĂNCIOIU

Păsărea tăiată

M-au ascuns bătrînii, după obicei,
Să nu uit de frica păsării tăiate,
Și ascult prin ușa încuiată
Cum se tăvăleşte și se zbate.

Strîmb zăvorul șubrezit de vreme,
Ca să uit ce-am auzit, să scap,
De această zbatere în care
Trupul mai aleargă după cap.

Și tresar cînd ochii, împietrind de groază,
I se-ntorc pe dos ca să albească
Și pîrînd că-s boabe de porumb
Alte păsări vin să-i ciugulească.

Iau c-o mîină capul, cu cealaltă restul,
Și le schimb cînd mi se pare greu,
Pînă nu sînt moarte, să mai stea legate
Cel puțin așa, prin trupul meu.

Însă capul moare mai devreme,
Ca și cum n-a fost tăiată bine,
Și să nu se zbată trupul singur
Stau să treacă moartea-n el prin mine.

ANALIZA

Păsărea tăiată face parte din volumul cu același nume, prin care Ileana Mălăncioiu debutează în 1976.

Se regăsesc încă din acest volum cele două experiențe lirice pe care poezia sa le va propune și în volumele următoare *Către Ieronim* (1970), *Inima reginei* (1971), *Crini pentru domnișoara mireasă* (1973). În prima clipă pare a ne întâmpina o poezie care descrie un univers dezrădăcinat metafizic, golit de semnificația reală a existenței, întrucîtva asemănător lumii descrise de L. Blaga în volumul *În marea trecere*. Reacția eului liric va fi aceea de reîntoarcere spre perioada copilăriei și căutare acolo a unui posibil sens, dar fără a-i reuși cu adevărat (*Puii prin scorburi, Sfârșitul copilăriei*). Ce îi reușește eului liric este surprinderea semnelor prin care lumea de dincolo își face simțită prezența în lumea noastră; atenția se îndreaptă asupra firelor care ne leagă de misterioasa lume de dincolo. Astfel, experiența

morții, asumată de eul liric ca o experiență existențială și specifică ființei umane, în aceeași măsură ca, de exemplu, experiența dragostei, devine tema principală a universului liric al Ilenei Mălăncioiu (*Cioica, Boul jupuit, Fântână*).

Cu *Sora mea de dincolo* (1980) discursul liric parcurge un proces de esențializare, renunțând la imaginarul cu tentă semănătoristă al primului volum și comunicând lapidar drama și absurditatea experienței rezultată din întâlnirea cu moartea celui apropiat.

Și în *Păsărea tăiată*, ca de-a lungul întregului volum de debut, contextul în care se desfășoară experiența revelatorie a eului poetic este viața arhaică a satului, ritmată de practicile ei, printre care și aceea de tăiere a animalelor.

Astfel, prima strofă pare a ne introduce pe traiectoria reamintirii unui asemenea eveniment de sacrificare a unei păsări în gospodărie, scenă la care copilului îi este interzis, de către cei în vârstă, să asiste.

Motivul interdicției, se dovedește, a fi: "M-au ascuns bătrînii, după obicei,/ Să nu uit de frica păsării tăiate", nu foarte clar, versul al doilea presupunând o anume ambiguitate. Relația cauză-efect pare a funcționa și în acest moment al discursului eului poetic, ca și ulterior pe parcursul lui, cu rateuri, ca într-un vis, când vizând un scop și folosind mijlocul comun de realizare a lui obții exact opusul. Dorința de edificare și de traversare a stării de curiozitate îl conduce pe eul liric în preajma experienței morții.

Interdicția trezește curiozitatea și copilul ascuns recrează întâmplarea morții violente în imaginație cu ajutorul unui singur simț, al auzului. Curiozitatea alternează cu anxietatea: "Ca să uit ce-am auzit, să scap...".

Edificarea se realizează prin privirea pe furiș a scenei morții. Și dacă până în acest moment eul poetic a avut doar rolul de spectator și "povestitor", el devine, acum, „actor” al poveștii, iar discursul liric, ca și „desfășurarea acțiunii” se precipită până la momentul final, „deznodământul”: „Și să nu se zbată trupul singur / Stau să treacă moartea-n el prin mine.”.

Este o experiență revelatorie pentru eul liric: înțelegerea morții înseamnă pe de-o parte perceperea clipei în care viața se scurge, în zbaterile spasmodice ale trupului păsării și întoarcerea pe dos a ochilor, iar pe de altă parte aduce cu sine sesizarea corporalului lipsit de viață, conștientizarea prezenței cadavrului.

Asistăm, în ultimele trei strofe ale poeziei, la gesturile cuiva care pare a fi intrat în transă, încercând să anuleze situația prezenteizării morții.

Timpul trăit de eul liric se dilată. El este un timp specific experienței revelatoare și este echivalent cu o durată a înțelegerii fenomenului morții, prin trăirea propriu-zisă a evenimentului. Curgerea sa este mai lentă, comparativ cu desfășurarea timpului întâmplării. Prima tendință a eului liric pare a fi cea de refuz a evidenței morții și de susținere, chiar artificială, a vieții: "Iau c-o mînă capul, cu cealaltă restul,/ Și le schimb când mi se pare greu,/ Pînă nu sînt moarte, să mai stea legate/ Cel puțin așa, prin trupul meu." Dar ceea ce trece prin trup nu este viața, ci moartea.

Presimțirea morții se va situa, o dată cu volumele ulterioare *Păsării tăiate*, în centrul universului liric în poezia Ilenei Mălăncioiu conturându-se în principal un univers liric în care lumea și-a pierdut sensul autentic al existenței, din care substanța vitală s-a scurs.

Eul liric este doar martor al acestei realități, observând semnele ei.

ÎNTREBĂRI

- I. Ce semnificații puteți găsi versurilor: "Și pârînd că-s boabe de porumb/ Alte păsări vin să-i ciugulească."?
- II. Încercați să identificați cuvintele care descriu moartea. Apare aceasta descrisă într-o singură manieră pe parcursul întregii poezii? Explicați.
- III. Care credeți că este semnificația versului: "Și le schimb când mi se pare greu"?
- IV. Care sunt timpurile verbale care apar și care credeți că este rolul acestora?
- V. Discutați felul în care poezia este structurată: în ce măsură se poate discuta de prezența unei dimensiuni dramatice la nivelul poeziei, dar de una narativă?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Separîndu-vă pe două grupe, selectați din poem elementele care definesc imaginea păsării tăiate, respectiv pe cea a eului poetic.
- II. Conceptualizați atitudinea "bătrînilor", respectiv a eului poetic față de pasărea tăiată.
- III. Imaginați un text despre suferința unei vietăți.
- IV. Creați o analogie între poemul Ilenei Mălăncioiu și *Moartea căprioarei* de Nicolae Labiș și dezbateți tema relației dintre om și animal în lumea modernă.

A.N. – Analiză și întrebări

A.B. – Exerciții și teme

Mircea DINESCU

Doamne-ferește

Istoria parcă ne duce-n burtă
 Și parcă a uitat să ne mai nască,
 preafericiții cu privirea scurtă
 sorb borșul dogmei ce le plouă-n bască
 făcînd spre lucruri zilnic reverențe
 căci cine știe ce episcop doarme
 în polonic, în coșul pentru zdrențe,
 în țevile acestor triste arme
 unde Nebunul își clocește crima
 și ne omoară fiindcă ne iubește
 cînd ne e foame desenează pește,
 cînd vine frigul arestează clima,
 opriți Istoria – cobor la prima
 opriți la stația Doamne-ferește

ANALIZA

Pentru a înțelege adecvat acest poem al lui Mircea Dinescu trebuie să rememorăm faptul că, la sfîrșitul dictaturii lui Nicolae Ceaușescu, poetul era unul dintre disidenții români, un om curajos care își asumase deschis împotrivirea față de regimul comunist. De altfel, poemul *Doamne-ferește* a fost publicat mai întîi în Olanda, în 1989 și abia apoi, în 1990, după Revoluție, în România, în volumul *Moartea citește ziarul*.

Disidența îl situează pe poet în miezul unei experiențe-limită. De aici tonul poemului care exprimă, dintru început, exasperarea: “Istoria parcă ne duce-n burtă/ Și parcă a uitat să ne mai nască”, o exasperare generată de imobilismul societății românești, care accepta teroarea regimului, de imobilismul unei societăți gestante, care refuza să se nască. Această inerție se exprimă prin trimiterea către o societate dominată de paralizie. Revolta vizează, ambiguu, Biserica însăși dar și imaginea Partidului-Biserică, în care toată ierarhia se înclină în fața Nebunului. Sarcasmul poetului este dublu orientat: către “preafericiții cu privirea scurtă” care „sorb borșul dogmei ce le plouă-n bască” ca reprezentanți ai Bisericii care acceptă, laș, dărîmarea bisericilor și către stricta ierarhie de partid care-l privește pe Nebun, imagine clară a lui Nicolae Ceaușescu, ca pe însuși Dumnezeu.

Secvența a doua a poemului, evocarea Nebunului, exprimă deschis protestul față de o realitate socială cumplită. Generic, “nebunul ne omoară fiindcă ne iubește”. Urmează apoi trimiteri inconfundabile către realitatea anilor 80, cu accent pe cele două elemente esențiale ale “Epocii de Aur”, foamea și frigul. Dacă adăugăm frica, sentimentul sugerat de la începutul poemului, sentimentul care paralizează orice acțiune, avem imaginea completă a societății comuniste la apusul ei. În fața acestui curs al evenimentelor poetul cere Istoriei să oprească. El refuză deschis să tolereze călătoria care înfundă un întreg popor într-un întuneric ireversibil. Versul final „Opriți la stația Doamne-ferește” sugerează dorința poetului, asumată doar individual, de a scăpa din lumea de coșmar în care trăiește. Revolta se amestecă aici cu resemnarea față de tăcerea prelungită a contemporanilor, față de acceptarea infinită a unui regim opresiv, criminal.

ÎNTREBĂRI

- I. Ce semnificație are versul “Istoria parcă ne duce-n burtă”?
- II. Ce presupune trimiterea la reprezentanții Bisericii?
- III. Care este rolul Nebunului în poem?
- IV. Care sînt acțiunile pe care le face Nebunul?
- V. Ce semnificație are oprirea în stația “Doamne-ferește”?

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Separîndu-vă pe trei grupe, clasați elementele care țin de lumea bisericii, de lumea civilă și de lumea militară în poem.
- II. Pornind de la poemul lui Mircea Dinescu, precum și de la amintirile rudelor voastre și de la cărți care descriu epoca, dezbateți tema “Frică, foame și frig în Epoca de Aur.”
- III. Pornind de la poemul lui Mircea Dinescu și de la cunoștințele voastre de istorie, separați-vă pe trei grupe și desemnați zece caracteristici ale unui regim dictatorial.
- IV. Imaginați-vă că îi luați un interviu poetului Mircea Dinescu. Creați zece întrebări pe care le-ați pune poetului.
- V. Imaginați-vă o zi din viața unui disident român în anii 80 și creați un text pe această temă.

A.B.

Mircea CĂRTĂRESCU

Ciocnirea

Într-un târziu am încercat să-ți dau telefon, dar telefonul murise
receptorul duhnea a formol. am deșurubat capacul microfonului
și am găsit fierul ruginit, plin de viermi;
am căutat șurubelnița
și-am desfăcut carcasa: de lița bobinelor
își prinseseră păianjenii pânza.
Pe șnurul împletit, acum putred, cu cauciucul mâncat și sârma zdrelită
Își lăsau mirosul furnicile: l-am apucat, l-am smucit pân-a ieșit din
pioneze cu tencuială cu tot,
am tras de el până am început să apropii
metru cu metru, cofetăriile, pleznind țevile de canalizare
încălecând asfalturile, presând atât de mult stelele pe cerul violaceu, de
amurg, dintre case
încât deasupra a rămas doar o muchie de lumină scânteietoare
pulsând în acru ars, ca de fulger.
trăgeam de fir, și ca un sfânt indian făcând trapezul pe ape
statuia lui c.a. rosetti aluneca spre miliție
consiliul popular al sectorului doi
se ciocni de foișorul de foc și se duse la fund cu tot cu o nuntă
iar strada latină zâmbi: trăgeam de fir, încolăcindu-l pe braț, și deodată
casa ta cu brâuri albe și roz ca o prăjitură de var
apăru cu fereastra ta în dreptul ferestrei mele
geamurile plezniră cu zgomot
iar noi ne-am trezit față-n față
și ne-am apropiat din ce în ce mai mult
până ne-am îmbrățișat strivindu-ne buzele
pulverizându-ne hainele, pieile, amestecându-ne inima
mâncându-ne genele, smalțul ochilor, coastele, sângele,
ciobindu-ne șira spinării, arzând.
arzând cu troznete, ca dați cu benzină
arzând cu ghețuri albastre, cu stalactite de fum
cu ceară sfârâitoare, cu seu orbitor
până cenușa a umplut lada de studio și chiuveta din baie
și păianjenii și-au făcut plase în coșul pieptului nostru.

ANALIZA

Poemul *Ciocnirea*, scris la sfârșitul anilor 80, este reprezentativ pentru tipul de poetică pe care o propune Mircea Cărtărescu. Poezia cotidianului, promovată și de alți membri ai Direcției 80 din care autorul face parte, este una care se concentrează pe experiența eului poetic într-o realitate înconjurătoare care e radiografiată până la cele mai banale detalii.

Ciocnirea este o poezie de dragoste, ea surprinde parcursul hiperbolizat al refacerii unității originare, a perfecțiunii androgine.

Decorul în care această poveste se desfășoară este Bucureștiul anilor optzeci, marcat lingvistic de denumirea instituțiilor publice: *miliție, consiliul popular*, însă acest cadru suferă un proces de descompunere, de întoarcere la naturalul primordial. *Viermii, furnicile, rugina, păianjenii* se instalează în telefon, canalul cel mai modern de comunicare la acea vreme, întrerupând orice contact între cei doi. Singura posibilitate rămâne întâlnirea, care nu se poate produce decât printr-o contractare a spațiului care îi desparte. Acesta conține însă o parte din oraș: clădiri, statui, oameni, care sunt toate înghițite de avalanșa declanșată de joaca inocentă a subiectului liric.

Întâlnirea celor doi se produce neașteptat, cele două clădiri în care ei se află se ciocnesc și se întrepătrund. Mișcarea nu se oprește însă aici, cei doi se apropie din ce în ce mai mult, pâna la contopirea lor violentă. Focul transformă și nivelează incompatibilitățile organice iar în final cele două corpuri devin unul singur, care se epuizează și redevine materie moartă.

Obsesia cotidianului, amintită mai sus, e, în această poezie, un simplu pretext decorativ. Experiența limită pe care eul o trăiește (imposibilitatea comunicării cu ființa iubită, la începutul poemului) nu se transformă într-una revelatoare, capabilă să schimbe ordinea lucrurilor. Modificările aduse spațiului sunt textuale, poezia este un produs cizelat artistic, iar detaliile realității înconjurătoare nu pot șterge senzația predilecției poetului pentru artificialitate cultivată. Realitatea cotidiană e, în acest caz, una de gradul doi și, de fapt, eul poetic nu interacționează cu banalul din imediata lui apropiere ci cu transfigurarea lui artistică.

ÎNTREBĂRI

- I. Care este semnificația distrugerii telefonului, de la începutul poeziei?
- II. Cum se realizează asocierea iubirii cu imaginile violente ce descriu contopirea celor doi?
- III. Care credeți că este semnificația versurilor „până cenușa a umplut lada de studio și chiuveta din baie/ și păianjenii și-au făcut plase în coșul pieptului nostru”?

EXERCIIU ȘI TEME

- I. Separându-vă pe trei grupe, selectați elementele referitoare la telefon, la lumea orașului și la relația de cuplu.
- II. Comparați eul liric din poezia *Ciocnirea* cu Luceafărul din poezia cu același nume, de Mihai Eminescu. Argumentați asemănările și diferențele între eul romantic și cel postmodern.
- III. Imitând stilul lui Mircea Cărtărescu, inventați un poem în care să exprimați devotamentul pentru ființa iubită.
- IV. Separându-vă pe trei grupe selectați pe trei planșe toate obiectele din poem. Citiți și completați apoi “inventarul” realizat de colegi.

M.O. – Analiza, întrebările și tema numărul II

A.B. – Temele I, III și IV

Alexandru MUȘINA

Cele simple

Cine își mai amintește de noi? Și de ce
Și-ar mai aminti? Vara e cald, pe Dealul Taberii pasc
Caii oamenilor. Pe o cocoșă verde
Liberi sunt caii. Și sub buștenii din gară
Râmele întemeiază noi colonii.

Un vânt adie dinspre râu. Miroase
a flori de munte, a fân uscându-se la soare, a brad.
Păstrăvii-și amintesc vremuri mai bune,
Ape mai clare. Dar supraviețuiesc, dar se bucură
De scurta vară de-acum.

Cândva ne-am tolănit amândoi la soare într-o poiană.
Trunchiul piniilor era roșu, al mestecenilor negru cu alb.
Într-o fustă albastră erai îmbrăcată. Am povestit
Despre adolescență, despre studenție. Vorbele încercau

Apa cu talpa lor mică, sfioasă, triumfiulară. –Am privit
Printr-un ciob afumat eclipsa. Tu ai văzut
Păsări, fiare, reptile. Un curcubeu.

Cândva am ieșit cu toții la plajă. La râu.
Fetele nu aveau costume de baie. –Am rămas
Și noi îmbrăcați. Ne-am suflecat pantalonii
Și ne-am răcorit picioarele-n apă.
Erau ca niște pietre. Rozalii. Ca niște
Melci de apă dulce. Ca niște raci
Scoși din platoșa lor. Sub un capac de sticlă, subțire.

Cine-și va aminti? Leul roșu
A trecut departe de cer. Leul verde
A adormit lângă calea ferată.
E vară acum, totul în ordine:
Respirăm, funcționăm, existăm. La ce bun
Și-ar mai aminti?

ANALIZA

Poemul *Cele simple* este un fragment al primei părți a poemului *Alexia*, publicat în volumul *Lucrurile pe care le-am văzut* în 1992 la editura Cartea Românească. Această primă parte mai cuprinde două poeme asemănătoare prin titlu celui discutat aici: *Cele amestecate* și *Cele limpezi*, dar și alte șase poeme cu titlu diferit: *Trezire*, *Ieșirea*, *Godemișul*, *Munca*, *Jocul* și *Ceremonia*.

În întregul său poemul se caracterizează printr-o diversitate a ipostazelor discursului liric și a experiențelor lirice. *Cele simple* încheie prima parte, numită *Unu. Elementele*, fiind urmat de *Doi. Mica elegie*.

În *Unu. Elementele*, așa cum o arată și titlurile poemelor, este descrisă experiența pe care eul liric o parcurge de-a lungul unei zile obișnuite, începând cu momentul de dinaintea trezirii (*Cele amestecute*) și sfârșind cu un moment aflat sub semnul amintirii.

Decupat din fragmentul mai amplu al primei părți, *Cele simple* poate semăna la o primă lectură, prin întrebarea pe care o pune, cu un poem cu filozofic, gravitând în zona poeziei de meditație filozofică de tip blagian, să spunem: „Cine își mai amintește de noi? Și de ce/ Și-ar mai aminti? Vara e cald, pe Dealul Taberii pasc/ Căi oamenii. Pe o cocoasă verde/ Liberi sunt căii”. Prin felul în care se structurează, prin atitudinea față de problema iscată și prin relația cu ansamblul, putem înțelege că diferențele față de poemul de meditație filozofică sunt semnificative, de substanță, ținând de o înțelegere diferită a lumii de către eul liric.

Presupunând că ar fi posibilă translația întrebărilor între cele două moduri poetice, pentru poezia modernă specific ar fi fost un ton al stringenței și gravității în tratarea lor; iar tema, una predilectă pentru poemul filozofic, ar fi necesitat un tip specific de atenție.

Miza întrebărilor este, totuși, păstrând nuanțele și proporțiile de perspectivă ontologică, asemănătoare celei pe care eul liric al poeziei lui Blaga ar viza-o. Dacă nu ar fi așa, ni s-ar putea părea bizară nuanța narcisistă a întrebărilor: “Cine-și va aminti? Leul roșu/ A trecut departe de cer. Leul verde/ A adormit lângă calea ferată./ E vară acum, totul în ordine:/ Respirăm, funcționăm, existăm. La ce bun/ Și-ar mai aminti?”, cu alte cuvinte, de ce ar fi atât de important/de unde obsesia să rămâi în conștiința cuiva?

Dar, după debutul problematizant, poemul continuă cu surprinderea unei prime amintiri: este un moment al verii, anotimp în care natura (regn animal și vegetal) atinge „momentul maxim de dezvoltare.” Liberi sunt căii. Și sub buștenii din gară/ Râmele întemeiază noi colonii.” Privirea este panoramică, eul liric aflându-se, totodată, înăuntrul și în afara lumii pe care o descrie, aproape și la distanță de ea. Apoi indirect revine întrebarea: “Păstrăvii-și amintesc vremuri mai bune,/ Ape mai clare. Dar supraviețuiesc, dar se bucură/ De scurta vară de-acum.”

Amintirea păstrăvilor, aparținând lumii lipsite de conștiință, poate exista sau nu, dar pentru lumea omului ea nu este accesibilă. Căutarea urmelor pe care propria existență le-a lăsat în natură, în lumea lipsită de conștiință este, pare a se spune, inutilă.

Următoarele trei strofe sunt instantanee ale unor clipe intense păstrate de memoria cului liric. Amintirile sunt în mare alor majoritate vizuale, frapantă fiind concretețea și plasticitatea lor. Deși detaliate, pregnante, imaginile par a presupune un anumit efect de mișcare (neclaritate) rezultat din oprirea procesului de detaliere, ele coagulându-se foarte ușor în secvențe-simbol ce descriu situații tipice ale adolescenței și tinereții.

Fiecare nucleu vizual declanșează sentimente particulare (în funcție de situațiile specifice), dar obișnuite, putând fi recunoscute de cititor ca făcând parte din bagajul experienței sale de viață.

Întrebarea este reluată în ultima strofă, când eul liric a detaliat-o descriind ce înseamnă să-și amintească cineva de tine. Observăm că întrebarea a fost prilej de pomire al unei experiențe de elucidare: a felului în care poți fi prezent în conștiința celui alt și în a cui conștiință poți fi prezent. Dar întrebarea a declanșat și procesul reamintirii eului liric; pentru acesta existența în propria conștiință prin amintire și în conștiința celor care au participat la experiența rememorată este o dovadă foarte puternică, poate singura, așa cum reiese din poem, a coerenței existenței lui.

Deși într-o formă diferită, aceeași întrebare o întâlnim și în *Cele limpezi*: “Să fim noi înșine. Piatră firavă, fără preț, / Îmbrăcată-n funingine. Și ținând/ Cu greu locul zeului. Dar guzganii/ Au învățat toate vorbele noastre. Și sînt./ Dar leul verde a trecut apa și-a adormit./.../ “L-ai văzut?” “Nu. Dar tu?” Cine poate/ Spune c-a existat?/.../ Să fim noi înșine. Dar cine/ Poate spune c-am existat?”

Dar, ea apare spre sfârșitul poemului, ca urmare a împasului în care eul liric se regăsește, după ce mizase doar pe calitățile ființei umane, încercând să se închidă complet.

Experiența revelatorie constă în declanșarea procesului de reamintire și descoperirea că există amintiri/amprente vii în propria conștiință și în conștiința celor cu care ai participat la experiența amintită. Ea presupune și un proces de diminuare, dar de autentificare a statutului existențial al subiectului: nu poate fi vorba de amprente lăsate în memoria cuiva, a oricui, a naturii, ci de amintiri pe care le ai tu despre ceilalți câțiva și ei despre tine. Pe de altă parte, pentru eul liric al acestor poeme tonul întrebărilor nu mai poate fi de gravitatea celui cu care se interoga poezia modernă.

ÎNTREBĂRI

- I. Câte puncte (în timp) de la care se pomește procesul rememorării există de-a lungul poemului?
- II. Cum arată discursul eului liric pe o diagramă temporală ?
- III. Care ar putea fi sensul versului: “Vorbele încercău/ Apa cu talpa lor mică, sfioasă, triumfiulară.”? Comparați-l cu celelalte versuri de până la el ale strofei, ce puteți observa?
- IV. Există vreo motivație a tăierii versului în poem? Explicați.
- V. Încercați să descrieți sentimentele pentru fiecare amintire descrisă în poem.

EXERCITII ȘI TEME

- I. Separându-vă pe două grupe, alegeți din poem elementele care definesc masculinul, respectiv pe cele care definesc femininul.
- II. Argumentați într-un scurt eseu dacă în poem există o opoziție între amintire și viața prezentă.
- III. Pornind de la modul cum privește autorul amintirea, creați un text despre o amintire a voastră.
- IV. Separați-vă în două grupe (băieții din clasă, respectiv fetele) și încercați să vă caracterizați reciproc.
- V. Dezbateți tema *Egalitatea sexelor* oferind exemple cunoscute din viața voastră de zi cu zi și din viața socială românească.

A.N. – Analiza și întrebările

A.B. – Temele și exercițiile

Mariana MARIN

Destin

Se iubeau,
dar nu pentru că se vedeau rar
- așa cum s-a consemnat mai târziu.
Se iubeau pentru că aveau aceeași frică
și aceeași cruzime.
Făceau lungi plimbări prin cartierele vechi
și își înscenau unul altuia viitorul

/praf și pulbere,
praf.../

ANALIZĂ

Poezia de dragoste a Marianeii Marin, extrem de simplă și directă în exprimare, scrisă într-un limbaj eliberat de figuri de stil, se slujește totuși de o serie de imagini culturale cu care polemizează pe ascuns. Prima, apropiată de noi și banalizată cu timpul, aparținând epocii romantice, spune despre iubirea unică ce trebuie să se împlinească în ciuda celor mai puternice obstacole, despărțirea fiind unul dintre ele. A doua imagine, contrară primeia, este cea medievală, trubadurescă, a iubirii ce crește în intensitate odată cu distanța ce ne separă de cel iubit.

Însă poeta avertizează din start că va propune o altă motivație a iubirii față de cea prezentă în text prin negație, distanța care îi separă pe cei doi: „Se iubeau, / dar nu pentru că se vedeau rar / - așa cum s-a consemnat mai târziu.” Ei nu se iubesc în ciuda sau, dimpotrivă, datorită distanței separatoare. Profunzimile în care se ascund motivațiile acestei iubiri aparțin numai îndrăgostiților. În sondarea lor apare acea altă motivație sugerată de poetă prin negarea celor cunoscute la începutul poeziei.

Există așadar și o a treia posibilitate care garantează izbucnirea și păstrarea sentimentului amoros pe care o propune Mariana Marin, în deplin acord cu notele dominante ale întregii sale poezii. Cei doi se iubesc pentru că sînt asemănători sufletește, între ei existînd un acord total, o intersubiectivitate autentică. Dar acest acord nu se exprimă prin sentimente pozitive, ci prin afecte negative: „Se iubeau pentru că aveau aceeași frică / și aceeași cruzime.”

Pentru a fi înțelese, „frica” și „cruzimea” trebuie raportate la specificul poeziei Marianeii Marin, dominată de imagini crude, expresioniste, trădînd în fond groaza și repulsia viscerală față de realitatea agresivă a vieții cotidiene din regimul comunist. O realitate care nu lasă nimic neatins, puritatea și inocența nemaiputînd supraviețui în această lume. Este frisonul care se întîlnește în cele mai multe din versurile Marianeii Marin, provenind, fără îndoială, dintr-o experiență existențială atroce.

Pe care, într-un program poetic necruțător cu sine, poeta își propune să o noteze amănunțit: „Trebuie notat totul, spunea / manșeta mea roasă de viață. / La întretăierea acestei

lumi / cu imaginea sa despre sine / am privit realitatea în față” (*Pumaho*). Din fața acestei violențe, regăsibilă peste tot în realitate, nu ai cum fugi: „Realitatea ne-a pătruns și azi pe sub ușă.” (*Viață de familie*) sau „Totul este atât de departe, / încît sentimentele și-ar declara singure/ legea marțială./ Aici nimeni nu te poate salva.” (*O caldă înțelegere umană*)

Violență a existenței care ajunge să pervertescă sentimentele și omul. Destinul lor, implacabil, pare a fi nu numai cel de a se iubi unul pe celălalt dar și de a se chinui. Iubirea capătă astfel accente tragice, dostoevskiene.

Acele „lungi plimbări prin cartierele vechi” au încetat de a fi prilejul banal al unor mărturisiri romantice. În acest timp care prefăce într-atît omul, ele au devenit doar cadrele perfecte ale manifestării sadismului. Plăcerea malițioasă a înscenării unui sfîrșit radical „/praf și pulbere, // praf...!” stă mărturie acestei transformări. Ultimele versuri ale poemului sînt în același timp și proba unei lucidități cutremurătoare a celor care știu că viitorul nu există pentru ei și că totul este de fapt maculat, după cum spune și motto-ul nostalgic sub care se deschide volumul *Atelierelor*: „Blăniță albă altădată, / tare ești tu înleiată!”.

ÎNTREBĂRI:

- I. Ce efecte poetice obține Mariana Marin prin faptul că polemizează pe ascuns cu imaginile culturale trubadurești și romantice ale dragostei înainte de a propune propria-i interpretare?
- II. Cine credeți că sînt cei care consemnează întîlnirile celor doi și ce rol are această mențiune, la prima vedere îndepărtată de subiectul poeziei?
- III. Cum vă reprezentați relația celor doi îndrăgostiți despre care poeta spune că au aceeași frică și aceeași cruzime din perspectiva rolurilor de stăpîn și sclav?

EXERCIIU ȘI TEME

- I. Comentați tema maculării prezentă în această poezie ajutîndu-vă și de alte poeme ale Marianeî Marin din volumul *Atelierele*: *Viață de familie*: „Realitatea ne-a pătruns și azi pe sub ușă. // Ce liniște pe sub unghii! / Ce dezmăt în idei! // Ceasul pe dinlăuntru nostru huruie, huruie, // îmbrățișați, // Bestia și Fonful din noi iar se înfruptă.”, *Elegie IX*: „Nu sînt o ființă morală. / Cine trăind ar putea rămîne / curat și integru?”.
- II. Citiți fragmente din cartea lui Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici și Ioan Stanomir - *O lume dispărută. Patru istorii personale urmate de un dialog cu H.-R. Patapievicî*, Polirom, 2004, încercînd să vă reprezentați și să înțelegeți privațiunile cetățenilor români în comunism.
- III. Împărțindu-vă în patru grupe, încercați să schițați un desen/caricatură care să-i reprezinte pe cei doi îndrăgostiți și relația lor. Comentați acest desen în cadrul lărgit al clasei, avînd în vedere și informațiile însușite din lectura cărții menționate la punctul 3.

Immanuel Kant

Fecioara neagră stă la pian.
Are craniul ras până la sânge
Nu cântă. Cineva i-a pilit ușor dinții.
Acum își deslipește pleoapele și
se admiră într-o oglindă concavă.
Își face din ochi.
În spatele ei eu cânt la trompetă.
Cineva mi-a ras țeasta până la sânge.
Pleoapele mi-au lunecat peste ochii apatici.
Acum semăn puțin cu Immanuel Kant.

ANALIZĂ

Poezia cuprinsă în volumul *Nouă variațiuni pentru orgă* apărut la Polirom în 1999 poate fi considerată o adevărată ars poetica. Situat la granița dintre misticism și o fecundă imaginație suprarealistă, Nichita Danilov pune într-o manieră poetică problema stării poetului și implicit și a poeziei sale.

Poezia e structurată pe două părți bine delimitate prin opoziția celor două "personaje" care le compun. Pe de-o parte regăsim figura fecioarei, o apariție deosebit de teatrală și artificială, iar pe de cealaltă parte imaginea subiectului experimentator, o prezență la fel de șocantă la nivel imagistic, dar mult mai naturală.

Prin această poezie, poetul construiește o metaforă deosebită dintr-un clișeu poetic. Și aceasta pentru a atrage atenția cititorului cu privire la o serie de aspecte. În acest sens procedeul de reciclare a imaginilor poetice prezent în aceste versuri nu le scade acestora nimic din valoare. Mai mult, acesta reprezintă printre altele o marcă a direcției postmoderne la care poetul se racordează. Ca imagine poetică fecioara nu este altceva decât o formă antropomorfizată a poeziei – până aici este ușor recognoscibil modelul eminescian – dar calitățile cu care această ființă este înzestrată reprezintă mutațiile suferite în secolul XX de noua paradigmă poetică. Nichita Danilov are imaginea unei poezii hidos metamorfozate, o fecioară neagră cu părul tuns până la piele care pozează în fața oglinzii stând la pian. În spatele său se află subiectul experimentator, trompetistul cu craniul bărbierit care cântă. Una dintre puținele diferențe dintre cele două "personaje" o constituie mișcarea pleoapelor lor. În primul caz avem de-a face cu o naturalețe jucată, aplecată asupra emițătorului, receptorul devenind astfel un factor determinant doar aparent, pe când în al doilea caz, receptorul pare a-și pierde funcția. Se poate considera că viziunea ontopoetică este centrată pe metafora ochiului. Opoziția "ea-eu" se regăsește la nivelul substanței originare a ființei poetului. Subiectul creator devine un Tiresias modern cu pleoapele care „mi-au lunecat peste ochii apatici”. Pe când fecioara „își deslipește pleoapele și/ se admiră într-o oglindă concavă”.

„Își face din ochi”. Substanța genuină ontologică a verbului e relaționată inevitabil de acțiunea de *a vedea*. Și de aici încolo ne apropiem de punctul experienței revelatoare care stă la baza poeziei daniloviene. Experiența revelatoare a eului nu este una eminamente negativă, bataille-ană, dar aceasta își are sursa și resursele în planurile referențialității sterpe, a realității golite de semnificații. În această lume nu mai există speranța recăpătării „văzului” la nivelul propriei interiorități și a lumii, iar suferința pierderii văzului poetic se manifestă cinic. Comparația eului poetic cu Immanuel Kant rezidă chiar în această autoironie. Departe de modelul ideal și vizionar reprezentat de Kant, subiectul creator nu este totuși un neinițiat, comparativ cu alte euri ale timpului său.

Cadrul suprarealist, tonalitatea ludică, absența metafizicului, alături de celelalte elemente ale poeziei, converg spre ideea unui subiect creator scârbit de realitatea simbolică a propriilor vremuri. Dar, după cum consideră Nichita Danilov, mai bine așa decât trăind doar cu iluzia unei existențe simbolice.

ÎNTREBĂRI:

- I. Cine credeți că este „fecioara neagră” la care se referă poetul?
- II. Care credeți că este aici sensul verbului a cânta?
- III. De ce credeți că Nichita Danilov a ales să-și creioneze „personajele” cu „scalpul ras până la sânge”.

EXERCIȚII ȘI TEME

- I. Separându-vă pe două grupe, selectați elementele referitoare la “fecioara neagră”, respectiv la eul poetic.
- II. Inventati un desen în care să ilustrați “tabloul” sugerat de poem.
- III. Pornind de la cunoștințele dobândite la orele de filosofie, argumentați evocarea lui Immanuel Kant în poem.

G. MĂR. - Analiza și întrebările

A. B. - Temele și exercițiile

Înălțarea la cer

Vorbesc din propria-mi piele, singura care îmi stimulează
ambiția de a huzuri
oferind cuvintelor un fel de demnitate cu pori și delicate
firicele de păr
(aceeași pe care la zece ani o conferisem puiului de șarpe
după ce zvâcnise scurt în piept
și i-am simțit capul răcoros între buze.
Și sora mea aplaudând veselă crezând că așa deodată am
reușit să vorbesc
un cuvânt negru cu ochi:
- Uite, mamă, ce cuvinte lunguiește au limbile străine!
Apoi același șarpe în vasul de tablă foșnind ca o carte
tipărită pe hârtie proastă)
Cutare și cutare fenomen sufletesc se pierde, iar
cutare și cutare organ nu se pierde și totuși
gol și înfricoșat în fața oglinzii îmi strâng trupul în brațe.
Dar ce puteam face cu două voci în gură?
Fără îndoială acum umblu prin oraș cu demnitatea pe băț
îmi bălăcesc degetul în conștiință la fel de ușor ca într-un
borcan cu iaurt
și amestec până se face moale, moale, moale.
În plină amiază un om stă gânditor se scarpină pe cap și
scurpă în propria-i memorie ca într-o
fântână părăsită:
- Memorie? De parcă eu mi-am dorit din lăcomie niște
pleoape cu dinți și măsele
ca să-mi rumeg toată ziua ochii!
Îl vom mai vedea pe acest om mai spre sfârșitul poemului
sub forma unui roi de musculițe de oțet (*Drosophila*
melanogaster)
cum intră schiopătând pe porțile culturii.
Oricum, eu stau în fața crezului poetic ca în fața unei femei
fără piele
ce își pudrează venele, iar dacă o sărut uneori cu ce sunt eu
mai presus
decât măcelarul ce după închiderea prăvăliei plângând își
îngroapă fața în hălțile de carne
care i-au rămas nevândute.
Adică eu îmi pun grumazul între lucru și cauza sa
adică grumazul meu stă între poem și cauza sa
cum stă uterul femeii între spermatozoid și ovul.

Iar dacă prietenii mei se laudă că le-a crescut vreo ureche
pe burtă
cu burta să li se vorbească. Îi știu prea bine: ei stau cu un
sâmbure de adevăr în gură
și îl tot sug ca pe o bomboană.
Am numărat destul, am mai multe încheieturi decât degete.
În ultima vreme scrisori tot mai insistente îmi cer să hotărâsc
vârsta la care voi înnebuni.
He, he mâine dimineată voi prinde un câine roșcat de un
picioar și rotindu-l deasupra capului ca
pe-o elice
cu adevărat o să mă înalț la cer.
Iată ce am știut dintotdeauna: cei ce își mărturisesc puterea
o fac prin mirosul de animal sterp.
Iată ce am învățat: încă fiind copil se prevăzuse că trebuie
să trăiesc o întâmplare.
apoi în școala primară literele înfloreau pe hârtie la fel cu
micile pete de rujeolă
animale mici, jucăușe schimbându-și culoarea pe fața colegului
de bancă.
„Vara aceasta am fost la oraș unde am avut posibilitatea de
a mă plimba foarte mult
cu scopul de a respecta regulile de circulație. O, cu câtă
emoție
traversam străzile în conformitate cu indicațiile
semaforului...”
Ay, trup al meu astfel stai tu în lume ca o fierțură colorată
clocotind într-o căldare de preț!
Și tocmai rațiunea mea sângerează peste singura mea
reprezentare despre liniștea sufletească:
un soldat cu părul alb pieptănându-se în ferestrele mici și
blânde ale băii comunale.
He, he mâine dimineată voi prinde un câine roșcat de un
picioar și rotindu-l deasupra capului ca
pe o elice
cu adevărat o să mă înalț la cer.

ANALIZA

Ceea ce se poate spune despre acest poem, care face parte din volumul de debut al poetului intitulat *Cartea de iarnă*, apărut în 1981 la editura Cartea Românească, este că, la o primă lectură, el șochează prin aparenta sa lipsă de unitate interioară, prin comentariile ce par a se înlănțui după un principiu arbitrar. Dar nu este deloc așa. Dimpotrivă, la o analiză mai atentă, poemul se construiește pe două teme majore care se intersectează reciproc pe tot parcursul său și anume cea a nostalgiei după timpul paradisiac al copilăriei, respectiv tema poeziei însăși, aceasta din urmă conferind textului valențele unei veritabile arte poetice.

Astfel, chiar de la început, reflecțiile asupra vorbirii, în fapt, asupra poeziei, ce are, după cum se precizează, o origine senzorială – „*propria-mi piele*” – determină rememorarea unor evenimente din copilărie. Și nu orice fel de evenimente, ci tocmai a momentului în care copilul a decis să articuleze primele cuvinte – „*și sora mea aplaudând veselă crezând că așa deodată am / reușit să vorbesc*” –, moment văzut ca o experiență revelatoare pentru poetul de mai târziu. El apare aici ca un poet predestinat, asemănător cu cel imaginat înainte de romantici, unul care, după cum se va observa pe parcursul poemului, știe dinainte că „*i se prevăzuse [...] o întâmplare*”, cu alte cuvinte că va deveni un creator. Dar, rememorarea naște aici o criză profundă pentru că ea echivalează cu conștientizarea faptului că vârsta armonioasă a copilăriei e iremediabil pierdută, și, mai mult, spre deosebire de viziunile romantice, ea conduce la senzația dureroasă că memoria dezarticulează ființa, că îi distruge acesteia simțurile: „*de parcă eu mi-am dorit din lăcomie niște / pleoape cu dinți și măsele / cu să-ni rumeg toată ziua ochii*”, ba chiar că o transformă într-un banal „*roi de musculițe de oțet*”. Imaginile poetice sunt extrem de sugestive dobândind și nuanțe de sarcasm, mai cu seamă atunci când însuși actul creator se dovedește a fi inutil. Fiindcă, atâta vreme cât timpul a distrus legătura cu paradisul copilăriei, crezul poetic nu mai este altceva decât contemplarea sterilă și grotescă a „*unei femei fără piele ce își pudrează venele*” și trupul însuși se simte captiv în realitate „*ca o fiertură colorată clocotind într-o căldure de preț*”. Practic, într-un mod apropiat de expresionism, poetul simte că este aruncat într-o lume absurdă și haotică, dominată de imaginea semaforului ca unic punct de reper, iar din acest motiv singura alternativă viabilă i se pare aceea de a transgresa acest absurd acceptându-l cu resemnare: „*he, he mâine dimineață voi prinde un câine roșcat de un / picior și rotindu-l deasupra capului cu / pe o elice / cu adevărat o să mă înalț la cer*”. De aici și impresia de fragmentar, de construcție arbitrară a poemului, sugestic și ea a unei lumi degradate în care unitatea primordială a devenit doar o amintire.

ÎNTREBĂRI:

- I. Care sunt elementele care configurează imaginea copilăriei în acest text?
- II. Care credeți că este semnificația versurilor „*Iar dacă prietenii mei se laudă că le-a crescut vreo ureche / pe hurtă / cu hurta să li se vorbească. Îi știu preu bine: ei stau cu un / sămbure de adevăr în gură / și îl tot sug ca pe o homboană*”?
- III. Care credeți că este efectul poetic scontat atunci când se compară literele cu „*micile pete de rujeolă*”?

EXERCIIII ȘI TEME

- I. Separându-vă în trei grupe, selectați din poem elementele care țin de corporalitate, de aria senzorialului, precum și elementele abstracte.
- II. Creați un tabel cu două coloane în care așezați în prima coloană elementele din poem care țin de corporalitate și de sfera abstracțiunii iar în cea de-a doua corespondentul lor senzorial din poem.
- III. Separându-vă pe grupe, inventați o dramatizare a poemului. Desemnați-l apoi pe colegul care va juca poemul în fața întregii clase. Clasa va alege, prin vot, cea mai bună interpretare.

- IV. Încercați să imitați stilul lui Ion Mureșan, inventînd un poem în care să introduceți dialogul.
- V. Dezbateți tema *Necesitatea memoriei* și argumentați de ce memoria e necesară pentru o națiune.

A.A. – Analiza și întrebările

A.B. – Exercițiile și temele

VOCAȚIA INTERDISCIPLINARĂ A STUDIULUI POEZIEI

I. Căsătoria din dragoste

Ne aflăm în mijlocul unui proces de reformă a sistemului de educație. Necesitatea acestei reforme pare de la sine înțeleasă. Întreaga societate trece printr-un proces de restructurare. Ar fi neverosimil ca, pe fondul reconfigurării tuturor instituțiilor, a tuturor normelor sociale, a regulilor de joc ale economiei, a înțelesului pe care îl dăm noțiunii de „cultură”, educația să rămână neafectată. Dacă asupra faptului că reforma este necesară pare să existe consens, părerile asupra modului în care aceasta trebuie să se desfășoare sînt mult mai împărțite. „Cît de adînc poate și/sau trebuie să meargă schimbarea?” este o întrebare care rămîne mereu deschisă, dincolo de toate dezbaterile, proiectele, politicile publice care vizează educația românească.

Pentru o parte a publicului, transformările produse în programele școlare sau în metodele de predare au mers deja prea departe, dereglînd bunele obiceiuri de străduință și disciplină tradiționale în educația românească. Dinspre acest orizont de opinie vom auzi exprimată convingerea că școala noastră este foarte bună, că asigură o pregătire temeinică, reflectată în faptul că elevii români care emigrează, cu familia, în lumea occidentală se plasează automat, ca deprinderi de învățare și volum al cunoștințelor, constant deasupra colegilor lor din partea locului. Desigur, această convingere nu se sprijină pe fapte, (nimeni nu are o evidență reală a succeselor elevilor sus-evocați), dar aceasta nu o împiedică să fie adînc înrădăcinată.

Pentru o altă parte a opiniei publice, reformele, așa cum sînt și atîtea cîte există, rămîn cumva ornamentale, schimbă doar aparențele, fără să atingă deficiențele de profunzime ale sistemului public de educație. Din această perspectivă, deprinderile negative par protejate de un fel de carapace pe care inițiativele de schimbare, oricît de bine intenționate, nu fac decît să o zgîrie inofensiv. Astfel încît, departe de a reprezenta o resursă în procesul de modernizare și integrare europeană a societății românești, sistemul de educație, așa cum funcționează în prezent, ar reprezenta mai degrabă un handicap, un mecanism de reproducere a structurilor mentale și instituționale care întrețin decalajul dintre societatea noastră și societățile dezvoltate ale Europei. Lipsa de relație a educației cu evoluția pieței muncii reprezintă obiecția dominantă care se aude dinspre acest al doilea orizont de opinie.

Demersul din prezentul volum a încercat să propună, dincolo de atitudinea apologetică sau de cea apocaliptică, o abordare constructivă a problemelor educației, așa cum se pun ele în domeniul specific al studiului literaturii. Elaborate de cadre universitare, de doctoranzi și de masteranzi care au, în marea lor majoritate, și experiența predării la alte nivele ale sistemului, modelele de analiză oferite se doresc o propunere de dialog și cooperare atît cu colegii activi din învățămîntul liceal, cît și cu elevii acestora. Insistența asupra dialogului ni se pare cu atît mai importantă, cu cît lipsa acestuia reprezintă, în opinia noastră, una dintre carențele majore ale inițiativelor de reformă succedate pînă acum. Efortul de a comunica *spiritul* unei anumite măsuri legislative sau administrative, rațiunea profundă care a inspirat-o, a lipsit aproape complet dintre preocupările Ministerului Educației Naționale. Și asta nu doar în relație cu publicul larg, cît și față de corpul profesoral. Atitudinea abordată de reformatorii sistemului a fost rareori una colegială, care să facă apel la solidaritatea și la etica profesională în numele

unor obiective de interes general. În timp ce clamează, în spirit european, necesitatea de a stimula atitudinea activă a elevului în procesul de învățare, atitudinea așteptată de managerii educației de la profesorii din sistem este una de supunere pasivă față de decretul autorității, indiferent de gradul de coerență sau de inteligibilitate al acestora.

Perspectiva abordată de noi pune la îndoială mitul unei elite de reformatori vizionari sabotați în bunele lor intenții de o masă a simplilor profesori încrămențiți în mentalitățile vechiului regim. Sîntem convinși că, la toate nivelele sistemului nostru de educație, există nenumărate exemple de responsabilitate, competență, demnitate și loialitate față de principii. Dar aceste resurse nu pot fi mobilizate fără o atitudine constructivă, de comunicare și consultare colegială. Prezentul volum se dorește începutul unui dialog deschis, între toți factorii implicați, cu privire la rațiunea de a preda literatura, (în specie poezia), elevilor de liceu din România din anii 2000. Este aici o întrebare care așteaptă altceva decît răspunsuri retorice. Și anume o expunere a motivelor pentru care acest obiect de studiu contribuie în mod real nu atît la o mai bună adaptare a tinerilor la lumea în care trăim, cît la mai buna lor echipare pentru a putea să o schimbe pe aceasta în bine.

Pe de altă parte, deși sîntem de acord că există o problemă de defazare a ofertei educaționale în raport cu așteptările tinerelor generații și cu nevoile societății, nu credem că această problemă trebuie redusă la dimensiunea „pieței muncii”. Fără îndoială, modul cum este gândit sistemul public de educație trebuie să aibă legătură cu orientarea profesională a elevilor. Dar această opțiune trebuie pusă în perspectiva proprie unei societăți care se dorește europeană. Or, sîntem prea ades tentați să înțelegem într-un mod foarte rigid pragmatismul occidental și modul în care oferta educațională este pusă în acord cu nevoile pieței în partea dezvoltată a continentului.

Noi trăim încă într-o societate care acceptă că profesia, strict separată de viața personală, reprezintă, în principiu, o caznă de opt ore pe zi. Desigur, e posibil să îți placă meseria pe care o faci și să găsești satisfacții în ea, dar acesta este un fapt secundar și aleatoriu. Profesia trebuie să-ți asigure în primul rînd un venit sigur, să-ți „dea o pîine”. Această viziune este destul de asemănătoare cu aceea, specifică societăților tradiționale, care excludea complet căsătoria din dragoste. Matrimoniul era înțeles ca o tranzacție, și era judecat doar în funcție de eficiența sa sub aspectul resurselor economice și al prestigiului social. Importanța dimensiunii emoționale în relația de cuplu a fost descoperită tîrziu și s-a impus cu dificultate. Dar ireversibil.

Ceva asemănător putem afirma astăzi cu privire la problema alegerii unei cariere. Pentru mentalitatea românească, și, inevitabil, pentru sistemul nostru de educație, profesia reprezintă, încă, un mariaj din interes. Dar vrem să ne integrăm într-o structură civilizațională, Uniunea Europeană, în care profesia este preponderent văzută ca o căsătorie din dragoste. Altfel spus, în mentalitatea care precumpănește în țările dezvoltate este inacceptabil să petreci cel puțin o treime din viața ta activă executînd mecanic ritualul unei profesii care, de fapt, îți este indiferentă. Timpul pe care-l petreci muncind trebuie în mod necesar să fie un „timp de calitate”.

Dacă reflectăm serios la această diferență de mentalitate, vom realiza că problema alegerii profesiei poate fi și trebuie gândită în cadre mai largi, implicînd nu doar atenția către ceea ce piața cere la un moment sau altul, ci și relația dintre eficiența unei opțiuni și măsura în care ea asigură posibilități reale de dezvoltare personală. Marea provocare pentru educație, așadar, nu este doar aceea de a se raporta la imperativul eficienței, ci de a construi un ideal pedagogic care să depășească prăpastia care se cascadează astăzi, în mentalitatea noastră, între eficiența sau caracterul profitabil al unei activități și principiul de a căuta o satisfacție superioară, de natură morală sau intelectuală, în activitatea pe care o prestezi.

Și educației umaniste, care include studiul literaturii, îi revine misiunea de a realiza un dozaș în al atitudinilor, distanțat atât de tendința de a face din profitul economic un scop în sine, care le elimină și le subordonează pe toate celelalte, cât și de tendința de a culpabiliza, în mod necritic, mecanic, „piața”, „capitalismul” sau spiritul de inițiativă (demonizarea tuturor acestora venind: din înrădăcinate prejudecăți populare de tipul „banu-i ochiul dracului”; din inerția propagandei comuniste axate pe ura de clasă; din influența unor curente radicale manifestate în contracultura globală a tinerilor, de tipul celui care readuce pe tricouri chipul îmbufnat al lui Che Guevarra, acest Leonte Răutu combinat cu Emil Bodnăraș al comunismului cubanez).

O altă rațiune de a critica o înțelegere a eficienței educației redusă la ideea de adaptare la nevoile pieții muncii este faptul că o asemenea perspectivă tinde să ignore celelalte dimensiuni esențiale ale construcției unei societăți libere. Educația trebuie gândită, fără îndoială, în relație cu evoluția economiei, dar ea se află, în mod firesc, implicată și în procesul de edificare a statului de drept sau în construcția instituțiilor democrației politice. Rețeaua de valori și atitudini pe care se bazează democrația trebuie modelată și de instituțiile de învățământ.

Este de presupus că, mult timp după instituționalizarea pluralismului politic, a mecanismelor sufragiului universal, a spațiului de dezbateri parlamentară, toate aceste evoluții au avut, la noi, mai degrabă o legitimare negativă. Pentru o societate care nu avusese de o jumătate de secol experiența libertății cuvântului, democrația putea apărea ca un „rău necesar”, sau ca „răul cel mai mic”. Este greu de crezut că poate exista o asumare pozitivă a unor valori, fără experiența istorică, socială și culturală, care să susțină o asemenea atitudine. Astăzi, însă, societatea românească are suficientă experiență democratică pentru a ne putea pune problema unei educații bazate în mod activ pe valorile libertății politice și ale respectării legii.

II. SUNETUL ȘI ARMONICELE SALE

Unul dintre punctele esențiale în care pregătirea pentru o piață concurențială se intersectează cu preocuparea pentru democrația și libertatea politice și cu educarea cetățenilor în spiritul respectului legii este obiectivul pedagogic al *autonomiei personale*. Pentru că, într-o societate deschisă și rațională, fiecare dintre sferele sus-evocate – piața, politica, domeniul juridic – reprezintă spații de joc ale unor agenți autonomi. Cîmpul cultural însuși reprezintă un asemenea spațiu de joc, în care diversitatea ofertei creează avantajele dar și responsabilitățile alegerii libere.

În privința relației dintre idealul educării autonomiei și libertatea de alegere în cîmpul cultural ar trebui risipită o foarte răspîndită confuzie. Ni se spune adeseori că, într-o societate liberă, este normal ca și gusturile să fie libere. În consecință, opțiunea celui pentru care poezia se limitează la versurile manelelor sau ale muzicii pop trebuie acceptată și respectată ca perfect legitimă. Principiul poate fi corect în raport cu funcționarea pieței culturale: în mod evident, nici o putere politică nu are dreptul să silească pe cineva să consume ceea ce nu-i place sau să nu consume ceea ce-i place. Dar el este fals din perspectiva ideii de educație democratică. Fiindcă, neputînd exista o alegere liberă decît acolo unde aceasta se face în cunoștință de cauză, sistemul public de educație are obligația legală și morală de a-i aduce pe toți beneficiarii săi în condiția acestei alegeri libere. Adică, de a-i aduce în condiția de a înțelege o varietate de forme de exprimare artistică, varietate în funcție de care să-și poată exercita opțiunea. Ceea ce înseamnă că „suveranitatea gustului” poate deveni o formă de a exonera educația publică de responsabilitățile ei esențiale.

Definiția clasică a autonomiei personale o identifică drept capacitatea de a vedea nonnele nu ca impuneri arbitrare venite dinspre instanțe exterioare capabile să aplice sancțiuni, ci sub forma unor rezultate ale reflecției personale și a unor convingeri morale puternic interiorizate. O ordine a libertății este aceea în care resortul principal al guvernării nu se află în autoritatea unui grup care monopolizează prestigiul și puterea, ci în coerența cu care fiecare se guvernează pe el însuși. Libertatea este, în esență, o ordine a auto-guvernării.

Iată de ce este greu să ne imaginăm educația într-o societate cu adevărat liberă, în plan economic, politic sau cultural, altfel decât centrată în mod explicit pe idealul autonomiei personale. Educarea autonomiei presupunând nu asimilarea pasivă a setului de credințe și comportamente „corecte”, set obținut prin simpla întoarcere pe dos a tablei de valori a totalitarismului comunist, ci stimularea unei atitudini reflexive și deliberative, a capacității de a lua în considerare alternativele, de a nu exclude pluralitatea soluțiilor posibile.

Probabil că relația dintre dubiul cognitiv și moral și o ordine dinamică a societății nu este imediată evidentă. Lenin, de exemplu, era convins că intelectualii sînt inutilizabili într-o revoluție fiindcă vocația lor este aceea de-a ezita tot timpul. Totuși, dacă ne uităm atent în jurul nostru va trebui să acceptăm că trăim într-o lume în care unele dintre ființele cele mai periculoase sînt fanaticii religioși, complet imprevizibili, complet incontrolabili, care comit atentate sinucigașe. Or, aici este vorba despre niște indivizi care au fost supuși, în mod evident, unui proces de intensă supradeterminare mentală, altfel spus, de spălare a creierului. În mod paradoxal, tocmai unilateralitatea și supradeterminarea îi face pe oameni imprevizibili.

Acest exemplu este suficient pentru a ne face să înțelegem că educarea în spiritul autonomiei de gîndire, care presupune o atitudine critică, de prudență, de atenție la calitatea argumentelor și la logica înlănțuirii lor, și care implică dubiul ca pe un principiu constitutiv, reprezintă, de fapt, un mod de a face să crească raționalitatea și, prin aceasta, previzibilitatea comportamentelor umane. Este vorba despre acea previzibilitate care, departe de a se confunda cu mediocritatea sau conformismul, reprezintă o condiție esențială a unei civilizații complexe, în care siguranța existenței se asociază cu libertatea și cu prosperitatea.

Volumul pe care tocmai l-ați parcurs reprezintă o pledoarie implicită pentru autonomia intelectuală și morală. Ceea ce face acest obiectiv pedagogic în mod special relevant pentru educația literară este faptul că autonomia nu poate funcționa fără o înțelegere adecvată a raportului dintre dimenisunile analitic-raționale și cele emoțional-simbolice ale conștiinței umane.

Concepția conform căreia educația literară se ocupă de sensibilitate lăsînd cultivarea rațiunii în grija disciplinelor pozitive este o prejudecată profund contraproductivă. La fel ca și prejudecata care separă disciplinele „practice”, cărora automat li se atribuie și calitatea de a fi „pragmatice”, și disciplinele „contemplative” care ar acoperi sfera educației estetice, în care este inclusă și educația literară. În special poezia este, din această perspectivă, percepută ca umblînd „cu capul în nori”, în zone virtuale, neverosimile din punctul de vedere al „realității concrete”.

Un observator obiectiv și critic ar trebui să se întrebe, însă, în ce fel este practică matematica, o disciplină prin excelență virtuală și abstractă. Se va spune că ea devine astfel prin aplicațiile ei în științele experimentale sau în inovația tehnologică. Dar ce procent din volumul de cunoștințe matematice transmise, să spunem, în educația liceală sînt în mod real folosite în aceste domenii? Răspunsul este simplu: în cea mai mare parte, matematicile sînt predate ca un pur joc mental, care ar putea avea funcția de a cultiva spiritul, dar care nu este cu nimic mai util sau relevant pentru „viață” decât analiza formei unei simfonii.

Pe de altă parte, exemplul unor mari momente de civilizație ne arată că studiul literelor comportă aspecte cât se poate de practice și chiar pragmatice. După unii cercetători, revoluția pedagogică a Renașterii a opus unei abordări scolastice a educației, centrată pe atitudini contemplativ-speculative (în care matematica era direct implicată, în constelație cu teologia, astronomia sau muzica), o abordare centrată pe studiul istoriei sau al retoricii antice, considerate ca un depozit inestimabil de modele pentru *existența practică*. Educația umanistă subordona poezia clasică, greco-latină, idealului său de formare a caracterului, de dezvoltare a capacității de a lua decizii responsabile, morale, în condițiile întotdeauna ambigue și incerte ale vieții reale. O asemenea evoluție a fost posibilă în special în Italia, fiindcă acolo existau orașe-stat organizate după principiul republican. Care aveau, așadar, nevoie de cetățeni care să îmbine realismul judecăților cu patosul libertății și al binelui public.

Asemenea „povești de succes” păstrate în memoria colectivă a Europei ne pot fi de folos astăzi, când și noi încercăm să construim o civilizație a libertății. Din perspectiva idealului autonomiei, pe care l-am evocat mai sus, este esențial să înțelegem efectelor nocive ce decurg din separarea educării proceselor de gândire de educarea sensibilității și a afectivității. Situațiile de viață în care sîntem puși – singurele cu adevărat „practice” – ne obligă să reacționăm în timp real și presupun atît rațiunea analitică și capacitatea de a cuantifica și calcula, cît și intuiție, empatie, instinct moral, imaginație sau creativitate. Autonomia presupune o capacitate de orientare în lume ce rezultă din co-prezența acestor factori, din acțiunea lor spontan-corelată. Desigur, în procesul de educație facultățile sînt antrenate mai mult separat, o asemenea diviziune a muncii este inevitabilă. Dar nu este acceptabil să nu încercăm să construim zone de contact între discipline, în care să existe cel puțin posibilitatea sau șansa ca diferite tipuri de aptitudini să fie educate și exersate *împreună*.

Un alt argument pentru ideea de „co-educare” a gândirii și sensibilității vine dinspre conceptul, tot mai răspîndit astăzi în cercetarea empirică a funcționării conștiinței, de „intelență emoțională”. Știința aduce dovezi experimentale cu privire la faptul că separarea pe care o operăm între viața intelectului și viața emoțională este în mare parte o iluzie. Cele două procese sînt atît de adînc implicate unul în celălalt, încît granița dintre ele pur și simplu nu poate fi trasată. O metaforă sugestivă pentru a înțelege acest raport poate fi împrumutată din muzică. Urechea noastră percepe ca pe un sunet distinct sau pur ceea ce, din punct de vedere fizic, reprezintă o interacțiune de vibrații armonice distincte. Așa cum armonicile unui sunet concură pentru a crea o impresie sonoră de unitate, tot astfel putem presupune că în ideile sau sentimentele pe care le percepem drept „clare și distincte” capacitățile noastre de elaborare intelectuală se află întotdeauna la lucru alături de capacitățile noastre de răspuns emoțional.

Această dualitate, care funcționează pe principiul benzii lui Möbius, (realizînd, adică, trecerea pe nesimțite de pe o față pe cealaltă și înapoi), este foarte evidentă în procese esențiale ale vieții conștiinței noastre, cum ar fi elaborarea judecăților morale sau luarea deciziilor. Este evident că, atunci cînd ne raportăm la faptele celorlalți, la originile, motivațiile, implicațiile lor, nu putem să accedem la acea nuanțare și complexitate a judecății care reprezintă atributele inconfundabile ale maturității dacă deliberarea noastră interioară nu presupune o cooperare între claritatea noțiunilor și articularea raționamentelor noastre, pe de o parte, și capacitatea de a ne pune în locul celorlalți, de a trăi mental experiențele și emoțiile lor, pe de alta.

Obligația de a lua decizii în situațiile, mai mult sau mai puțin extreme, dar complexe și ambigue, care apar continuu în viața noastră profesională sau privată stă mărturie pentru aceeași interacțiune dintre gândire și emoție. Intelectul ne pune la dispoziție diferitele cursuri posibile de acțiune, fiecare cu avantajele și dezavantajele sale. Adeseori, acest proces de

deliberare nu poate fi oprit cu mijloace pur raționale, fiindcă opțiunile potențiale se dovedesc sensibil egale. Decizia, însă, este obligatorie. Și va cere, în mod necesar, o investiție de intuiție, creativitate și curaj. Ea va presupune, în egală măsură, acea soliditate a convingerilor la care se ajunge doar printr-un lung exercițiu al sensibilității morale.

III. CUREAUA DE TRANSMISIE

Poezia, ca artă a cuvîntului, ocupă o poziție privilegiată în acest raport al armonicelor. Prin însăși natura ei, ea presupune un joc complex dintre concepte și imagini sensibile, adică dintre ceea ce sîntem obișnuiți să separăm, artificial, drept un plan al „ideilor” și unul al „emoțiilor”. Disciplinele pozitive se adresează, în mod precumpănitor, inteligenței noționale și rațiunii analitice. Disciplinele artistice, considerate „dexterități” și subreprezentate în sistemul nostru de educație, sînt presupuse a dezvolta sensibilitatea și creativitatea. Singurul punct în care aceste două parcursuri educaționale converg, în mod natural, pare să fie educația literară, și, în special, studiul poeziei.

Această poziție strategică prezintă, însă, numai un avantaj potențial. Care nu poate fi fructificat decît dacă programele școlare sînt construite adecvat și dacă noi, profesorii de literatură, îl sesizăm și credem în el. A fructifica acest avantaj impune o atitudine critică față de două tipuri de prejudecăți care grevează, astăzi, educația noastră literară.

Pe de o parte, este vorba de separarea clară dintre experiența lecturii și „analiza” sau „comentariul” literar. În condițiile în care scopul unei lecții de poezie este elaborarea „comentariului”, caracterul explorativ al răspunsului emoțional este sacrificat din start. Chiar dacă este afirmată teoretic în diferite documente de „metodica predării limbii și literaturii române” (de altfel, după cum știm, pretențioase, greoaie, confuze, cvasi-ilizibile), ideea că lectura este un proces creator este foarte rar adusă în practica predării poeziei. Or, unul din mariile avantaje pe care-l prezintă acest obiect de studiu este nu acela de a formula un discurs mai mult sau mai puțin distanțat despre rezultatele unui proces de creație, ci de a participa la natura însăși a creativității. Ceea ce se poate realiza atît în forma interpretării creative, cît și în aceea a exercițiului de scriere creatoare.

A încuraja creativitatea prin creația efectivă, prin punerea elevului în situația de a exersa, pe cont propriu, instrumentele auto-exprimării, reprezintă o tehnică pedagogică de mare randament, mult subestimată, din păcate, în sistemul nostru de educație. Este, însă, foarte important, așa cum implică multe dintre modelele de interpretare prezente în acest volum, ca aceste exerciții de creativitate să pomească de la ceea ce elevii receptează cu adevărat drept semnificativ, de la simbolurile și valențele expresive pe care le descoperă în universul mental, imaginativ, simbolic în care trăiesc cu adevărat. Plecînd, adică, de la limbajul lor real, de la lumea de obiecte și de relații interumane pe care o cunosc, de la sfera experienței lor cotidiene. Fiindcă, altfel, adică în măsura în care produce un efect de dedublare, de mimare a unei sensibilități străine, dar codificate drept „poetice”, care, în realitate, rămîne exterioară, străină – exercițiul de creativitate este contraproductiv.

Un foarte important efect benefic al aceste participări directe la natura creativității este creșterea încrederii în sine a elevului. A fi pus într-o situație creativă presupune să ieși din postura de asimilare „vegetativă” și să devii un centru de emanație simbolică. În acest sens, stimularea creativității este legată de educarea relației cu autoritatea. Un proces care nu presupune deprinderea unei supunerii mecanice față de o instanță superioară, ci mai degrabă experiența *participării la* autoritate. Tehnicile de stimulare a creativității crează subiectului senzația că devine un centru iradiant, că deține o anumită putere simbolică menită să-i ofere o

nesperată libertate și o mare capacitate de expansiune. Dar, în același timp, îl pun în situația de a se face respectat, adică ascultat, prin persuasiune, nu prin constrângere.

Cea de-a doua prejudecată care grevează fructificării remarcabilelor latențe interdisciplinare ale obiectului de studiu despre care discutăm este aceea de a considera că despre literatură se vorbește nu în limbajul „sec” al argumentelor, ci într-un stil presupus elevat, plin de metafore, de ample parafraze, de comparații consacrate de tradiție. Într-un stil, adică, pe care l-am putea denumi „liturgic”.

Fără a fi făcut explicit, unul dintre obiectivele principale ale predării poeziei este acela de a genera admirația și respectul pentru tradiția lirică națională. Or, experiența ne arată că acest respect cvasireligios pentru poezia română, ca simbol național, ca trăsătură a unei identități prestigioase, nu are nici o legătură cu educarea interesului pentru poezie: realitatea ne confruntă adeseori cu admirația, uneori vijelioasă, pentru Mihai Eminescu a unor persoane care nu pot numi două dintre creațiile sale și care, cu excepția eventuală a obligațiilor școlare, nu au ținut în mână în viața lor un volum de versuri. O asemenea „apărare a poeziei” este de aceeași natură cu solidarizarea spontană cu naționala de fotbal a României: ea pornește, probabil, din sentimente patriotice sincere și laudabile. Rațiunea ne spune, însă, că obiectivul nostru cel mai patriotic, acela de a aduce România în rîndul țărilor prospere și libere ale Europei, nu se poate realiza printr-o adorație lipsită de conținut, ci prin exercițiul unei gândiri autonome respectuoase dar critice și creative în raport cu tradiția noastră culturală.

Separarea gândirii critice de educația literară, centrată pe transmiterea unei emoții cvasireligioase față de poezia națională, este o eroare, pe care, în mod cert, mulți profesori încearcă, în activitatea lor la catedră, să o evite, dar pe care filozofia care stă la baza programelor școlare din domeniu nu o identifică și nu o abordează ca atare. Analizele din prezentul volum reprezintă tot atâtea argumente pentru ideea că sensibilitatea, imaginația, creativitatea nu trebuie izolate de exercițiul raționalității, de procesele gândirii analitice și argumentative. Studiul poeziei nu educă sensibilitatea separată de gândire, ci *împreună* cu aceasta. Scopul ei nu este să genereze un amestec haotic de idei și emoții, înghețat în formele fixe ale unor „comentarii” care migrează din generație în generație, ci o relație în care cele două planuri, intelectual și emoțional, să interfereze în modele tot mai complexe de reprezentare a lumii.

Faptul că analizele din prezentul volum sînt foarte legate de cultivarea autonomiei individuale nu este, în nici un fel, străin de pledoaria lor, implicită și explicită, pentru interdisciplinaritate. Altfel spus, pentru continua creare de conexiuni și deschideri ale literaturii spre alte domenii de studiu. Relația dintre autonomie și interdisciplinaritate poate fi argumentată prin principiul, demult demonstrat de psihologia experimentală, că noțiunile nu sînt stăpînite cu adevărat dacă nu pot fi utilizate, prin transfer analogic, și într-un alt context decît în cel în care au fost dobîndite. Or, nu se poate vorbi despre un intelect autonom în cazul unui subiect care nu poate opera cu noțiunile, fiindcă le-a asimilat mecanic. Ceea ce ne duce la concluzia că o perspectivă interdisciplinară este absolut esențială în crearea unui sistem *eficient* de educație. Fixarea cunoștințelor este un proces esențialmente interdisciplinar. Evaluarea, pentru a fi cu adevărat relevantă, trebuie să funcționeze „încrucișat”, între diferitele discipline de studiu.

Dacă la disciplinele matematice elevii învață cu adevărat să facă judecăți raționale corecte, înseamnă că le vor putea face și atunci cînd analizează structura de sensuri a unei poezii. Dacă, la logică, au reușit să deprindă instrumentele argumentației, înseamnă că va trebui să poată uza de ele și pentru a-și susține ipotezele referitoare la textele poetice analizate în clasă. Altfel, o matematică învățată mecanic, fără dezvoltarea reală a gândirii raționale, este,

în esență o matematică predată în zadar, tot astfel cum o logică plină de formalizări și de tipologii, dar care nu dezvoltă cu nimic capacitatea argumentativă reală a elevilor, este o logică predată în zadar. Din acest punct de vedere, evaluările profesorului de literatură sînt relevante și pentru colegii care predau disciplinele sus-evocate.

Motivul pentru care studiul literaturii, al poeziei în special, a fost pus sistematic, în prezentul volum, sub semnul interdisciplinarității nu ține de imperativele momentului, de o modă sau alta din domeniul științelor educației sau de retorica rituală a politicilor publice din domeniul învățămîntului. Adevăratul motiv decurge din viziunea unei *vocații* interdisciplinare a literaturii. Din faptul că, înțeles într-un mod deschis și generos, acest domeniu de studiu ar trebui să ocupe o foarte importantă poziție de mediere și sinteză în sistemul general al disciplinelor școlare. Natura complexă, după unii „impură”, a literaturii – în care se regăsesc reflecția filozofică, exercițiul introspectiv și confesiv, aspirația estetică spre formele pure, explorarea „științifică” a posibilităților și limitelor limbajului uman, experiența empirică de cunoaștere a lumii (sau de adaptare la ea) prin diferite forme de mimesis – o îndreptățesc să aspire la această onoare.

Studiul poeziei se află, de exemplu, la egală distanță, pe de o parte, de științele naturale bazate pe descriere și pe modelarea matematică, și, pe de altă parte, de științele sociale și umane care recurg cu predilecție la interpretare și la modelarea hermeneutică. Într-o dimensiune a sa, poezia, și nu doar cea modernă, poate fi înțeleasă ca o formă de modelare a datelor experienței și de emitere de ipoteze asupra stucturii lumii (proiecțiile ei virtuale pot fi interpretate ca *ipoteze*), în analogie cu teoriile propuse în domeniul fizicii sau chimiei. Într-o altă dimensiune a sa, prin preocuparea pentru comunicare, pentru relația cu Celălalt, poezia se apropie de sfera științelor sociale, de sociologia însăși, de psihologie sau antropologia culturală, de științele politice, nu în ultimul rînd de istorie, adică de acele discipline care reflectează asupra acelor procese care fac ca o comunitate umană să reprezinte mai mult decît suma părților ei componente.

Pe de altă parte, după cum am văzut deja, studiul poeziei poate media între educația științifică, bazată pe antrenarea gîndirii sistematice, și educația artistică, presupusă a dezvolta acuitatea percepției, afectivitatea, intuiția estetică. Dat fiind jocul său continuu dintre concepte și imagini sensibile, modul în care utilizează sau creează analogii sau simetrii, directe sau inverse, între logica noțională și logica afectivă, poezia, ca obiect de studiu, poate impulsiona transferurile dintre domeniile sus-evocate. Studiul poeziei poate reprezenta „cureaua de transmisie” prin care educația științifică devine conștientă de părțile sale intuitive, creative, metaforice chiar, în timp ce educația artistică se deschide spre valențele sale de reflecție rațională și de curiozitate intelectuală.

Prezentul volum conține modele de interpretare a textelor poetice prescrise sau recomandate de programele școlare ale ciclului liceal. Termenul „model” nu trebuie, însă, greșit înțeles. Nu este vorba despre niște „interpretări exemplare”, despre propunerea unui canon, despre o modalitate de abordare pedagogică a textului poetic care s-ar dori infailibilă. Termenul trebuie înțeles în sensul propunerii unor ipoteze de lucru, a unor nuclee de coerență care încercă să pună în evidență o sferă de posibilități. Considerațiile de mai sus au încercat să dea o perspectivă de ansamblu asupra latențelor încă neexplorate ale educației prin și pentru literatură. Greutatea argumentului prezentat stă nu în ceea ce educația literară este în momentul de față, ci în ceea ce ar putea ea deveni, printr-o schimbare radicală a modului în care o înțelegem și o practicăm. Pentru ca un asemenea potențial să se actualizeze este nevoie, desigur, de o largă dezbatere înăuntrul comunității noastre profesionale. La care prezentul volum își propune să invite, în cel mai deschis și mai colegial mod cu putință.

Geo Dumitrescu
Marin Sorescu
Emil Brumaru
Ion Stratari
Traian T. Coşove
Emil Botta
Gellu Naum
Ştefan Aug. Doinaş
Radu Stancă
Ion Caraion
Nicolae Labiş
Nichita Stănescu
Ana Blandiana
Cezar Baltag
Leonid Dimov
Mircea Ivănescu
Ileana Mălăncioiu
Mircea Dinescu
Alexandru Muşina
Florin Iaru
Mariana Marin
Mircea Cărtărescu
Romulus Bucur
Ion Mureşan
Liviu Ioan Stoiciu
Nichita Danilov
Cristian Popescu
Simona Popescu
Caius I. Popescu

ISBN 973-635-644-1